UNIVERSITY OF ARIZONA
39001002989062

295

Beethoven

und seine Klaviersonaten.

I.

ML
410
B43
N2
v.1

Beethoven

und seine Klaviersonaten.

Von

Wilibald Nagel.

Erster Band.

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1903

Alle Rechte vorbehalten.

Beethovens grosse Sonaten werden als Massstab dienen, um den Entwicklungsgrad unserer musikalischen Intelligenz zu bestimmen. Hector Berlioz.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist aus Vorlesungen entstanden, die ich an der Technischen Hochschule gehalten habe. Sie versucht Beethovens Entwicklungsgang an seinen Klaviersonaten darzulegen.

Dass unserer Zeit mit ihrer sich, wie es scheint, noch fortwährend steigernden Sucht oberflächlichen Musiktreibens tiefere theoretische Kenntnis not tut, wird kein Einsichtiger und Ehrlicher bestreiten wollen, und so bedarf die Wahl des Themas meines Buches keiner besonderen Rechtfertigung.

Nicht das brauchen wir zu wissen, was einer in des Meisters persönliches Wesen und seine Kunst hinein interpretieren kann, sondern das, was Beethoven uns selbst gesagt hat. Wer seinem Leben und seiner künstlerischen Art sorgsam nachgeht, dem erschliesst sich bald die völlige Einheitlichkeit seiner Erscheinung als Mensch und Künstler. Sie musste nachdrücklichst betont, aber dabei vermieden werden, irgend etwas in die Behandlung des Stoffes hineinzutragen, was sich nicht mit unumstösslicher Sicherheit aus des Meisters Weise selbst ergibt. An Beethoven wird heute viel zu viel herum philosophiert und spekuliert; es ist Zeit, dass dem ein Ende gemacht werde, dass der echte Beethoven wieder mehr zu Worte komme.

Wenn meine bescheidene Arbeit mit dazu beitragen wird, dass dies geschehe, so ist der Wunsch, aus dem ich sie unternahm, erfüllt.

Herrn Prof. E. Rabich in Gotha für die teilnehmende Aufmunterung, mit der er die Schrift begleitete, und meinen Herren Verlegern für die auf die Ausstattung des Buches verwendete Sorgfalt meinen herzlichsten Dank zu sagen, ist mir Bedürfnis.

Möge meine Arbeit des gewaltigen Namens, der an ihrer Spitze steht, nicht unwürdig sein!

Darmstadt, am 3. Mai 1903.

Dr. Wilibald Nagel,
Privatdozent der Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Op. 2: Drei Sonaten in fmoll, Adur, Cdur	25
Sonate No. 1 (fmoll)	27
Sonate No. 2 (Adur)	37
Sonate No. 3 (Cdur)	50
Op. 7: Sonate in Esdur	63
Op. 10: Drei Sonaten in c, F, D	80
Sonate No. 1 (cmoll)	82
Sonate No. 2 (Fdur)	94
Sonate No. 3 (Ddur)	103
Op. 13: Sonate in cmoll	123
Op. 14: Zwei Sonaten in E und G	140
Sonate No. 1 (Edur)	141
Sonate No. 2 (Gdur)	150
Op. 22: Sonate in Bdur	162
Op. 26: Sonate in Asdur	176
Op. 27: Zwei Sonaten in Esdur und cismoll	194
Sonate No. 1 (Esdur)	194
Sonate No. 2 (cismoll)	206
Op. 28: Sonate in Ddur	225

Einleitung.

Beethoven war 22 Jahre alt, als er im November 1792 nach Wien übersiedelte, um bei Haydn seine Studien zu vollenden. Seine Ausbildung war damals eine durchaus einseitige; er war ein vortrefflicher Klavier- und Orgelspieler, seine theoretische Schulung jedoch wies eine Reihe klaffender Lücken auf; mehr noch seine allgemeine Bildung.

Dem ungenügenden Unterrichte seines Vaters war für kurze Zeit der Tob. Friedr. Pfeiffers gefolgt, eines begabten aber leichtfertigen Menschen. Der nächste Lehrer war der alte Hoforganist van den Eeden gewesen, der 1782 starb, ein Jahr nachdem Beethovens Violinlehrer, der junge Rovantini, verschieden war.

Nicht ohne Grund ist der Verdacht ausgesprochen worden, Johann van Beethoven habe derartige flüchtige, alte oder kranke Leute zu Lehrern des Knaben ausgesucht, um die Kosten für eine gründliche Ausbildung zu ersparen, da er von dem Sohne hoffen mochte, er werde sich in der kurfürstlichen Residenz-Stadt Bonn, in welcher die Musik schon seit geraumer Zeit angelegentliche Pflege erfahren hatte, vorwiegend aus eigener Kraft zum tüchtigen Musiker entwickeln können.

Ob Johann, dessen Erziehungssystem seines Kindes jede sittliche Basis fehlte, sich in der Hoffnung getäuscht sah, möglichst bald mit dem Jungen paradieren zu können, ob irgend ein verständiger Freund der Familie, ob die Mutter eine Ände-

rung des Erziehungsplanes durchzusetzen wufste: genug, 1781 wurde Christian Gottlob Neefe zum Lehrer Ludwigs gewählt, der erste, der in des Kindes künstlerischen Entwicklungsgang nachhaltig bestimmend eingriff.

Trotz seines protestantischen Bekenntnisses war der erst 2 Jahre vorher nach Bonn gekommene Neefe zum Hoforganisten ernannt worden. Sein lebhafter Geist, seine gediegene, auf der Leipziger Universität erworbene Bildung, seine wenn auch keineswegs tiefe, so doch gefällige und leichte Schöpfungskraft liefsen ihn als wesentlichen Gewinn für das musikalische Leben der fröhlichen Stadt am Rhein erscheinen. Man darf das, was Neefe Beethoven gab, nicht zu hoch werten, soll es aber auch nicht allzu gering anschlagen. Er führte den Knaben nicht in die Regeln strenger Satzkunst ein, erschlofs ihm nicht die Geheimnisse des doppelten Kontrapunktes und der Fuge: diese waren Neefe selbst fremd. Aber er förderte Beethovens theoretisches Wissen durch Einführung in die Harmonielehre und gewann dadurch, dafs er ihn Seb. Bachs wohltemperiertes Klavier und K. Ph. Em. Bachs Sonaten spielen liefs, eine grofse Bedeutung für seines Schülers Ausbildung.[1])

Für Beethovens Klavierstil sind neben anderen zwei Erscheinungen charakteristisch, die nahe zusammenhängen; die eine bieten die Stellen der Klavierwerke, in denen der homophon gefügte Satz sich plötzlich zu polyphoner Dichtigkeit zusammenschliefst, Stellen, welche Kritiker der Zeit »orgelmäfsig« nennen; die andere zeigt der uns späterhin noch ausführlicher beschäftigende Umstand, dafs Beethoven, die überkommene Form der Sonate mehr und mehr erweiternd, — und zwar zuerst instinktiv, dann unter innerem Zwange, wie Rich. Wagner mit Recht betont hat — in strengerem Stil gebaute Sätze in den Organismus seiner Sonatenwerke einführt. Sicherlich zeigt sich darin

[1]) Vergl. zu der ganzen Stelle: Th. von Frimmel, Neue Beethoveniana. Wien 1888.

ebensowohl eine gewisse Nachwirkung seiner gleichzeitigen Ausbildung als Klavierspieler und Organist als auch der frühen Beschäftigung mit der Kunst Bachs; aber aus seinem Lebenswerke dürfen wir ohne weiteres entnehmen, dafs ihm die Orgel von Anfang an ferner lag als das Klavier.

Das Studium Bachs also wurde bedeutungsvoll für Beethovens eigenes Schaffen, wenn auch in höherem Mafse erst in des Meisters letzter Lebenszeit. Das erklärt sich psychologisch nicht schwer: in der Zeit überschäumender Jugendkraft und männlich ernsten Kämpfens blieb ihm keine Mufse zur Reflexion. Die Tage des beginnenden Alters liefsen ihn die früh abgebrochenen Fäden von selbst wieder finden, das einst Begonnene neu aufnehmen und in seiner eigenen Weise weiterspinnen.[1])

Neefe hat einen Bericht über die Bonner Musikverhältnisse für „Cramers Magazin“ (2. März 1783) verfafst; durch ihn führte er Beethoven in der ehrenvollsten Weise in die musikalische Welt ein. Wenn als bedeutungsvoll auch für Beethoven erwähnt wird,[2]) dafs Neefe, seiner allgemeinen Geistesrichtung folgend, die Beziehung der Tonwelt auf das Seelenleben zu betonen liebte, so ist zu sagen, dafs der Lehrer dem Schüler da mancherlei Winke gegeben haben mag, dafs diese aber schwerlich im höchsten Sinne für Beethovens künstlerische Art bestimmend gewesen sind. Wenn irgend jemanden hat Beethoven das Leben auch künstlerisch erzogen; nie war ein Künstler vor ihm, dessen Werke so wie die seinen Ausflufs innersten Lebens waren. Hält man alles zusammen, so ist zu sagen: nur die Bahn hat Neefe dem Schüler

[1]) Man denke auch daran, dafs Beethoven die „Bebung“, einen Effekt, den nur das Klavichord zu geben im Stande war, später wieder aufnahm: in Op. 110. Auf Klavichorden hatte Beethoven in Bonn gespielt. Vergl. v. Frimmel a. a. O. W. Tappert in Fritzsches Musikal. Wochenbl. 2. Jahrg.

[2]) H. Deiters L. v. Beethoven (Sammlung musikalischer Vorträge). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882. S. 8.

gewiesen, mehr nicht; aber auch das ist, so wenig für Neefe daraus ein besonderes Verdienst herzuleiten ist, da die Richtung ja seinem Eigenwesen entsprang, nichts Kleines.

So rasch verhältnismäfsig Beethovens Ausbildung auf musikalischem Gebiete in Bonn geschah, als Tonsetzer bedeutete er wenig gegenüber seiner allgemein anerkannten grofsen Fähigkeit als Klavierspieler. Unter den Studien der Bonner Zeit bieten einige gröfsere Arbeiten Interesse für uns. Sie erschienen 1783 unter dem Titel: Drei Sonaten fürs Klavier dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertiget von Ludwig van Beethoven, alt eilf Jahre. Speier in Rath Bosslers Verlage.[1])

Neefe, wie einige wollen, oder was wahrscheinlicher ist, Johann van Beethoven hatte der jugendlich-frischen Arbeit ein Widmungsschreiben[2]) beigefügt, dessen gezirkelt-demütige Art stark mit dem ungezwungen sich gebenden Inhalte der anspruchslosen Arbeiten kontrastiert. Man darf ohne weiteres annehmen, dafs des Lehrers bessernde Hand da und dort die letzte Feile an die Kompositionen gelegt hat. Ihrem formellen Aufbau nach gehören die drei in Es dur, f moll und D dur stehenden Sonaten der Art Karl Philipp Emanuel Bachs an. Bemerkenswert an ihnen erscheint in erster Linie die jugendlich-kecke, frische Melodik und die sichere Beherrschung der Form; irgend eine spätere Beethovensche Eigentümlichkeit, wenn man von der hier und da schon wahrnehmbaren Vorliebe für scharfe Kontraste absieht, läfst sich ohne Zwang aus den Arbeiten nicht herauslesen.

Sieht man sich die anderen Werke Beethovens aus der

---

[1]) Beethoven hat selbst diese Sonaten und die Variationen von Dressler als seine ältesten Arbeiten bezeichnet. Vergl. G. Nottebohm Them. Verzeichnisz der im Druck erschienenen Werke L. v. Beethovens. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1868. S. 148.

[2]) Abgedruckt bei Nottebohm a. a. O. und anderswo.

Bonner Periode an, so bemerkt man in der Hauptsache Lieder, eine kleine Fuge, Bagatellen, einige Variationen, Rondos, das Klavierkonzert von 1784, die Trauerkantate auf Josefs II. Tod (1790), die Kantate auf Leopold II. und eine Komposition für 2 Flöten von 1792 — nicht eben viel. Thayer[1]) hat mit Rücksicht auf die überraschend geringe Zahl der in Bonn entstandenen Werke als ziemlich wahrscheinlich hingestellt, dafs sie durch die Hinzufügung der meisten kleinen Werke, die 1802—1806 inkl. erschienen, erheblich vergröfsert werden könnte. „Es ist eine für jeden, der Gelegenheit gehabt hat, die Chronologie der Veröffentlichung von Beethovens Werken sorgfältig zu untersuchen, überraschende Tatsache, dafs bis ungefähr zum Schlufs des Jahres 1802 alles, was unter seinem Namen erschien, dieses Namens wert war; dafs aber dann, in der Zeit der 2., 3. und 4. Symphonie, der Sonaten Op. 47, 53, 57 und der Leonore, zur Verwunderung der Kritiker jener Zeit, dieselbe Anzeige des ‚Kunst- und Industriecomtoirs' in Wien die Sonaten Op. 30 und die 7 Bagatellen Op. 33 anzeigt; eine andere die grofse Symphonie Op. 36 und die Variationen über ‚God save the King'; die vom 15. Mai 1805 die Waldstein-Sonate und die Romanze Op. 50 und die vom 26. Juni die Lieder Op. 52, welche die Allg. Musik-Zeitung beschreibt als ‚etwas durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Teil Lächerliches' u. s. w."

Man weifs, dafs nach ihres Bruders Übersiedelung nach Wien die beiden anderen Söhne Johanns gleichfalls dorthin zogen. Ries,[2]) des Meisters treuer Schüler, hat uns ein Bild von der Art entworfen, in der diese zuweilen mit den Werken ihres Bruders Schacher trieben: Beethoven war stets mit der Ablieferung von bestellten Werken im Rückstand; Jugendarbeiten, die er seiner nicht für wert hielt, gaben die beiden hinter seinem

---

[1]) A. W. Thayer, Beethovens Leben I. Berlin 1866. S. 233.
[2]) Wegeler und Ries, Biogr. Notizen. Coblenz 1832.

Rücken an die Verleger ab. Mag diese Anklage in vollem Umfange aufrecht erhalten werden können oder nicht, sicher ist, dafs einige der nach der Übersiedelung nach Wien herausgegebenen Werke der Bonner Zeit angehören. Welche aber zu diesen zu rechnen sind, das läfst sich mangels authentischer Angaben nicht durchaus sagen. Fügt man nun aber auch solche Arbeiten, wie die Sonatinen Op. 49, welche so gar nicht in das Bild des reifen Künstlers passen wollen, der Zahl der Bonner Werke bei, immer bleibt deren Anzahl klein, so dafs man berechtigt ist, Beethovens Produktionskraft gegenüber der anderer Meister — man denke an Mozart, an Schubert! — als eine anfänglich geringe zu bezeichnen, eine Tatsache, die sich aus seinem Wesen und der Art seines Bonner Lebens unschwer erklären läfst.

Über Beethoven als Klavierspieler[1]) lauten die Urteile, wenn auch nicht übereinstimmend, so doch alle im höchsten Mafse anerkennend; sie rühmen ihn als fertigen Meister schon in der Bonner Zeit, und auch in Wien gewann der Klavierspieler naturgemäfs vor dem Komponisten einen Namen, der ja nach Osten gezogen war, sich in der Satzkunst noch zu vervollkommnen. Die Urteile sind bekannt und brauchen im einzelnen hier nicht wiederholt zu werden. Aus ihnen ergibt sich, dafs Beethovens Spiel ein glänzendes war; er beherrschte die Technik durchaus, ohne doch zu den nie eine Taste verfehlenden Virtuosen zu gehören, wie er selbst Ries gegenüber bekannte.[2]) Sein Anschlag im forte war überaus kräftig, sein legato im Gegensatz zu dem der meisten anderen zeitgenössischen Spieler ein vortreffliches, seine Fähigkeit, Tonreihen dynamisch zu schattieren, unvergleichlich und vor allem sein Vortrag des Adagio hinreifsend schön; das höchste gab er in seinen freien Fantasien. Verfolgt man die Urteile durch den Lauf der Jahre hin-

[1]) Vergl. besonders L. Nohl, Beethoven nach den Schilderungen der Zeitgenossen. Stuttgart, Cotta, 1877. v. Frimmel a. a. O.

[2]) Wegeler und Ries a. a. O.

durch, so wird man — bei Beethovens Gehörleiden erklärlich genug — den absprechenden Ansichten späterhin öfter und öfter begegnen; hatte Beethoven schon an seinem Schüler Ries, als er selbst noch im Vollbesitze seines Gehörs war, kleine Fehler ungerügt gelassen und Ries nur dann im Spiele unterbrochen, wenn der Ausdruck gänzlich verfehlt war, so gab er später, von Ausnahmen abgesehen, immer weniger auf technische Äufserlichkeiten und deren vollendete Wiedergabe, so dafs sein Spiel zuletzt wohl für die Hörer oft genug kaum noch etwas anderes als eine Qual gewesen ist. Die tiefe Innerlichkeit seines Wesens, die in Beethoven zuerst woh jener Kaplan Junker erkannt haben mag, der ihn 1791 einmal einen „lieben leise gestimmten Mann" nennt,[1]) sie zeigte sich mehr und mehr in seinem späteren Leben. Aber, daran mufs festhalten, wer über Beethovens Entwicklungsgang sich klar werden will, sie war nicht ausschliefslich eine Folgeerscheinung seiner Krankheit, wenn sie auch durch diese wesentliche Förderung erfuhr, sie zeigte sich vielmehr schon in Bonn als ein vielleicht nicht jedem erkennbarer Charakterzug. Kamen nun auch in Wien, so gleich bei Beginn seiner dortigen Tätigkeit als Komponist, und später, als er sein 53. Werk schrieb, Zeiten, wo er sich wieder einmal recht auch mit technischen Problemen beim Klavierspiel abgab — gelegentlich hat er technische Übungen erdacht —, als Klavierspieler hatte er doch im grofsen und ganzen kaum mehr etwas zu lernen, als er in Wien eingetroffen war.

Um so geringer war seine allgemeine Bildung. Nach den neuesten Untersuchungen hatte Beethoven in Bonn allerdings

[1]) Vergl. Nohl a. a. O. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam gemacht werden, dafs Junker auch ein gewichtiges Zeugnis für die relative Aufklärung Kur-Kölns in politischer und religiöser Beziehung abgegeben hat. Inwieweit Beethovens Ansichten durch die im Kurfürstentum herrschende Toleranz beeinflufst worden sind, läfst sich leider nicht mehr feststellen.

eine angesehene Schule, das sog. Tirocinium, besucht, auf derselben aber neben der Kenntnis der Elementarfächer nur noch Französisch, das er später noch mit leidlichem Geschick beherrschte, und ein wenig Lateinisch erlernt. Von einer wissenschaftlichen Vorbildung kann demnach nicht gesprochen werden. Freunde hatten da und dort nachgeholfen und ihm die Kenntnis hervorragender Werke der Literatur einigermafsen erschlossen, das Theater hatte ihm diese und jene Anregung geboten — aber all das war ihm doch kaum anders geworden, als wie es der Zufall gerade bot. Eine systematische Ausbildung fehlte. —

So also war sein Bildungsstand, als er 1792 im Winter in Wien anlangte, ein kräftiger, hoffnungsfroher Jüngling, der die Enge des häuslichen Kreises gern hinter sich gelassen haben mochte, eines Kreises, in dem der von niederen Trieben geleitete Vater die Oberherrschaft geführt, in dem die sorgende und leidende Mutter dem Knaben nichts anderes von Dauer hatte geben können, als die Erinnerung an ihre Liebe, einen Schatz, den Beethoven in treuem Herzen zeitlebens bewahrte. Scheu und einsilbig war er als Knabe gewesen, bis ihm die Freunde, die Familie Breuning, Wegeler, Graf Waldstein ihre Arme geöffnet und Ersatz für das gegeben hatten, was er im väterlichen Hause entbehren mufste. Ihr Einflufs, die noch von früher her wirkende Empfehlung seines kurfürstlichen Herrn (für die kurze Reise nach Wien im Jahre 1787, die ihn mit Mozart bekannt machte),[1]) die möglicherweise zwischen Haydn und ihm 1792 in Godesberg verabredete Reise nach der Kaiserstadt — alles das öffnete Beethoven in Wien die gastlichen Pforten vornehmer Häuser.

In lachendem Frührotschein lag die Zukunft vor ihm, dem von der schweren Krankheit einer schweren Jugend Genesenden.

[1]) Vergl. darüber O. Jahn, Mozart III, 306. Über Beethovens Reise selbst und ihre Vorgeschichte herrscht recht wenig Klarheit. Vergl. Thayer a. a. O. I.

Josef Haydn war der Magnet gewesen, der Beethoven angezogen hatte.[1]) Durch die Hilfe des damals weit und breit Gefeierten hoffte er die Mängel seiner technischen Musik-Schulung ausmerzen zu können. Die Hoffnung war eitel. In erster Linie trug Haydn die Schuld an dem schlechten Resultat: er verfuhr nicht gründlich bei dem Unterrichte des jungen Mannes und liefs sich allerlei Flüchtigkeiten zu schulden kommen. Er hatte sich — freudig wie wir annehmen können — eine Arbeit aufgebürdet, der er seinen damaligen Lebensverhältnissen nach durchaus nicht gewachsen war. Aber auch auf Beethoven fällt ein Teil der Schuld; sich lenken zu lassen war nicht seine Sache — eine Folge der ungeregelten Erziehung der Knabenzeit. Johann Schenk[2]), welchem damals seine anmutigen Singspiele einen grofsen Ruhm verschafften, machte Beethoven auf das Mangelhafte in Haydns Unterrichtsweise aufmerksam. Das rasch auflodernde, in seiner bald mitteilsamen, bald verschlossenen Natur begründete Mifstrauen liefs Beethoven sofort Schenks Unterricht suchen, aber die Ehrfurcht vor Haydns Namen fesselte ihn auch noch an diesen, bis mit Haydns zweiter englischer Reise (Januar 1794) jede Verbindung mit ihm ohne unliebsame Er-

---

[1]) Vergl. G. Nottebohm, Beethovens theoret. Studien (Allg. Mus.-Ztg., Neue Folge, I. Jahrg.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863. Dazu die ergänzenden Artikel im Jahrg. II. Als Buch 1873 erschienen. Nottebohm nimmt folgenden Studiengang an: Unterricht bei Haydn von Ende 1792 bis August 1793: Harmonielehre und Generalbafs, bis Januar oder Mai 1794 Übungen im einfachen Kontrapunkt über 6 Gesänge in allen Tonarten. Diese letzteren Übungen schrieb Beethoven, als er bei Haydn und Schenk gleichzeitig Unterricht nahm. Der Unterricht bei Albrechtsberger erstreckte sich von 1794—1796 oder 1797; die vorhandenen Übungen betreffen einfachen Kontrapunkt, Fuge (und Nachahmung), doppelten Kontrapunkt und Kanon und sind teils frei, teils in strenger Schreibart gehalten.

[2]) Vergl. Jahns Auszug aus Schenks Selbstbiographie bei Thayer a. a. O. I, 261 f. und II, 410 f.

örterung abgebrochen werden konnte. Aber auch der Verkehr mit Schenk hielt nur kurze Zeit an, und Beethoven ward nun Schüler des ausgezeichneten Theoretikers Joh. Georg Albrechtsberger, der in dieser Zeit dem jungen Meister gegenüber eine ähnliche Rolle spielte, wie sie einst Neefe gespielt hatte. Ähnlich, aber doch um vieles bedeutsamer. Man wird an Goethes anfängliches Verhältnis zu Herder erinnert. Beethoven trat jetzt einem Manne gegenüber, von dem lernen zu können er sich bewufst war, und dem er deshalb, für eine Zeitlang wenigstens, willig folgte. Ihm das Verständnis für den einfachen und doppelten Kontrapunkt, für Kanon und Fuge leidlich zu erschliefsen, vermochte Albrechtsberger wohl, aber das Erwachen der eigensten Kräfte seines Schülers zu erlauschen, dem glänzenden Auffluge Beethovens gar zu folgen, blieb dem älteren Manne versagt. Das kann nicht wunder nehmen: Albrechtsberger war damals etwa 60 Jahre alt und in seinen künstlerischen Ansichten, den Resultaten eigener geistiger Arbeit, so durchaus gefestigt, dafs Neues zu erlernen ihm nicht mehr möglich war. Und in Beethovens Brust arbeitete es übermächtig und rang nach künstlerischer Gestaltung, nach Sprengung der Fesseln, die ihn an den strengen Zwang der Schule banden. So wurde dies und jenes Kapitel begonnen und abgebrochen, ohne nach allen Seiten durchgearbeitet zu sein. Beethovens Sehnsucht, zu Ende zu kommen, trieb den Lehrer vorwärts gegen sein pädagogisches Gewissen. Einen abschliefsenden Unterricht hat Beethoven also auch durch Albrechtsberger nicht genossen, und wir wissen, dafs dieser nicht viel von dem Können seines ungestüm voran drängenden Schülers hielt.

Beethoven selbst hat mehr als einmal den Mangel einer bis ans Ende durchgeführten Musik-Erziehung gefühlt; darauf deuten gelegentliche Versuche musik-theoretischer Arbeiten und Skizzen. Vom Standpunkte der Schule der Vergangenheit aus wird der, welcher aufmerksam seine Werke durchgeht, manchen Verstofs

gegen die Musik-Grammatik antreffen. Man braucht nur an eine Betrachtung der Beethovenschen Sonaten, der Freiheiten seines Fugenbaues zu gehen, um sich klar zu machen, wie er die tonale Beschränkung der Werke seiner unmittelbaren Vorgänger ungeahnt erweitert, und das Urelement der Musik, den Rhythmus, zu einem gewaltigsten Ausdrucksmittel erhoben hat.

Aber gerade das, was die alte Schule als Bizarrerie, als Fehler anzumerken liebte, bedingte den ungeheuren Entwicklungsgang, den die Musik seit Beethoven genommen. Die Erscheinung, die sich jedesmal am Ende eines Abschnittes im kulturellen Leben zeigt, wiederholte sich hier mit dem Ende Haydns, Mozarts und dem Erscheinen Beethovens: einer älteren Richtung ward nach und nach der Nährboden entzogen, eine jüngere Kunst wuchs mächtig empor, eine Kunst mit anderem Inhalt, anderen Zielen.

So hatte K. Ph. Em. Bach die eine Seite von seines gewaltigen Vaters künstlerischem Wesen, die Homophonie, angebaut, und herrlich war mit der Erstarkung deutschen Fühlens und deutscher Art die unvergleichliche deutsche Melodie erblüht, die Lande weit umher mit ihrer unvergleichlichen Schönheit füllend. Dem Ansturm vieler nachempfindender kleiner Geister drohte sie zu erliegen, als Beethoven auftrat, der Melodie der jüngeren, dem starren Formalismus der älteren Schule neue Elemente beigesellend.

Wie Neefe hat auch Albrechtsberger Beethoven die Bahn gewiesen, in die seine Kunst einlenkte; aber ausgebaut hat er selbst sich seinen Weg. Er selbst, sein Leben, sein Schicksal. Er selbst ist sich sein vorzüglicher Lehrer gewesen. Harmonisch alle in ihm schlummernden Kräfte auszubilden, war Beethoven nicht gegeben. Sein Leben lang hat er mit Beharrlichkeit daran gearbeitet, seine mangelhafte Bildung zu vertiefen und zu erweitern. Und ist dies auch in unsystematischer Weise geschehen, hat er Dichterwerke, philosophische, geschichtliche, ästhetische, Schriften erbaulichen Inhalts wohl kaum in anderer Reihenfolge

gelesen, als sie ihm der Zufall in die Hand spielte, kam er in seiner ästhetischen Bildung nicht zu dem Verständnis dafür, dafs die Zusammenstellung seiner Lieblingsdichter Homer, Schiller, Goethe und — Ossian eine unbegreifliche war, von ihm darf man doch mit vollem Rechte sagen, dafs der Geist, der das klassische Zeitalter unserer Literatur schuf, auch in ihm in seiner ganzen Herrlichkeit mächtig gewesen.

An Universalität der Bildung mufs Beethoven nicht nur den höchsten unserer Geisteshelden weichen. Aber das berechtigt Niemanden, ihm eine geringere Rolle zuzuschreiben, als sie Schiller und Goethe im deutschen Kulturleben behaupten. Deutsche Musik und Literatur haben sich seit Friedrichs des Grofsen Zeit bis zu Beethovens und Goethes Tode in ungefähr paralleler Entwicklung bewegt, so zwar, dafs die Musik der Schwesterkunst in den Anfängen nicht unbedeutend überlegen war. Wohl läfst sich zu mancherlei unfertigen Zügen der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts in der Musik gleiches oder ähnliches finden, aber die Musik ist von allem Anfange an in ihrem Ausdruck bestimmter und gesunder gewesen: man braucht nur Klopstocks pathetische Odendichtung, den der deutschen Lyrik damals noch fehlenden unmittelbaren Gefühlsausdruck der sprudelnden Frische und Natürlichkeit von Haydns Weise gegenüber zu stellen, um das zu erkennen. Der Ausgleich vollzog sich rasch. Goethes und Mozarts Werken ist, wie Hettner[1]) treffend ausgeführt hat, dieselbe zuversichtliche gesunde Sinnlichkeit gemeinsam, die warme, ungeteilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, die liebevolle Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins. „Und wie in Schiller, so auch in Beethoven und zwar in diesem noch gewaltiger und formenschöpferischer, die Poesie tief ringender Innerlichkeit, die in dämoni-

[1]) Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrh. Braunschweig, Vieweg, 1870.

schem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinaus greift und daher, um mit Schiller zu sprechen, nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen.“ Mit Schillers Dichtung hat die Musik Beethovens den tiefen ethischen Gehalt, das gewaltige sittliche Pathos gemein. Steht Beethoven auf Haydns und Mozarts Schultern, so ging er doch nicht in deren Formen auf. Zur Fähigkeit voller Entfaltung der in ihm schlummernden Kräfte herangereift, dehnte er diese Formen mächtiger und mächtiger, so dafs die fest gezogen scheinenden Grenzlinien mehr und mehr verschwanden und die unendliche Tiefe des erhabenen Gehaltes das edle Mafs der überlieferten Form überflutete. — — —

Was bedeutet Beethoven uns? Was sind uns seine Klaviersonaten? Auch eine kurze Antwort ist nicht in zwei Worten zu geben.

Wie von Seb. Bach, so darf man von Beethoven sagen, dafs seine Einwirkung auf die Entwicklung der Musik erst nach seinem Tode begonnen habe. Wollte Jemand beide Meister miteinander vergleichen, er würde, abgesehen von mancher Übereinstimmung im künstlerischen Schaffen, wenig Gemeinsames finden. Vor allem in den Lebensverhältnissen: wohl ging auch Bach unverstanden durchs Leben, wohl traf auch ihn schweres körperliches Leid; aber dies doch erst am Ende seiner Tage, und wenn die Zeitgenossen ihm wenig oder nicht gerecht wurden, wenn blendender Flitter Herz und Sinn der in der Gesellschaft Mafsgebenden gefangen nahm, so brauchte er seinen Groll nicht im Innern zu bergen und zu verschliefsen; ihm lebten Famile und Freunde, im Verkehr mit denen er von harter Arbeit ausruhen konnte; er versah sein Amt, das ihm eine bestimmte zu bewältigende Aufgabe zuwies, ihm wohl Ärger brachte, aber nicht eigentlich Zeit zum Grübeln liefs. Kein solches Los ward Beethoven zu teil: er mufste einsam durchs Leben gehen, wenn anders Einsamkeit die Unmöglichkeit des

innerste Befriedigung gewährenden Sichaussprechenkönnens bedeutet und nicht nur die äufserliche Abschliefsung von Menschen. In dem letzteren Sinne ist Beethoven nie vereinsamt gewesen; er besafs teilnehmende Freunde, begeisterte Schüler und Verehrer, es gab selbst Zeiten, in denen seine Kunst in Wien und an anderen Orten populär war. Das war es aber nicht, was ihm hätte genügen können. So aufopfernd und nützlich ihm manche der Freunde waren, zu einem Verkehr, den geben und empfangen beiden Teilen gleich wertvoll gemacht hätte, ist Beethoven mit keinem, auch mit den Vertrauten nicht gekommen.[1])

Nichts mufs dem, der Beethovens Briefe liest, mehr auffallen, als die Scheu, mit der er jeder tieferen Äufserung über seine Kunst aus dem Wege geht. Höchstens dafs er ganz allgemein ihren Wert als die Erhalterin seiner Kräfte preist. Wir wissen, wie er unnütze Frager über ihnen unklare Stellen seiner Werke kurz und rauh abfertigte oder mit irgend welchen dunklen Worten abwies.[2]) Offenbarte sich ihm durch solche Fragen die Unfähigkeit seiner Umgebung, ihm in seine Gedankensphäre zu folgen, so mufste ihm bei einer etwaigen schriftlichen Auseinandersetzung über künstlerische Fragen die Aufgabe, sich verständlich zu machen, überaus schwer, wohl unlösbar erscheinen. Das Wort gehorchte ihm nicht wie der Ton.

Aus dieser Vereinsamung, verbunden mit seinem Leiden, folgte seine innerliche Abschliefsung, die schliefsliche Unfähigkeit, mit den Menschen zu verkehren. Die rauhe, oft abstofsende Art seines Benehmens, die er in den Anfängen seiner Krankheit oft

---

[1]) Davon ist auch selbst Beethovens Verkehr mit dem Erzherzog Rudolf nicht auszunehmen, obwohl dieser und andere Freunde dem Meister zu Zeiten vieles gaben, wie sie vieles empfingen. Aber die Kontinuität fehlte ebenso wie das volle gegenseitige Verständnis. An geeignetem Orte wird noch näheres darüber zu sagen sein.

[2]) Schindler mufste das an sich erfahren; seine Worte haben mancherlei törichte „Erklärungen“ der Sonaten zum Leben gebracht.

als Maske vorgenommen haben mochte, sein Gehörleiden zu verbergen, ward ihm, je älter er wurde, je mehr zur zweiten Natur. Und doch ist der heifse Wunsch, mit der Welt zu leben, einem Menschen zu begegnen, dem er sich ganz erschliefsen könne, nie in Beethoven erstorben.

Demselben Gefühl der Vereinsamung entsprang sein tiefes religiöses Empfinden, das sich am ergreifendsten in Beethovens kurzen Bitten an die Gottheit, am schönsten in seiner hingebenden Liebe zur Natur äufserte. Er war, ohne eingehende philosophische Studien getrieben zu haben, durch seine Art der Naturbetrachtung Pantheist geworden. Er ist schwerlich jemals in vortretendem Mafse dogmengläubig gewesen. Seine schon in jungen Tagen erkennbare Art, sich in stilles Sinnen zu versenken, hatte ihm die tiefe Sehnsucht nach dem Unendlichen eingepflanzt. Je mehr er die Beschränkung der endlichen Welt oder vielmehr dessen, was er dafür nehmen mufste, erkannte, je mehr andrerseits er sich auf sich selbst zu stellen gezwungen wurde, zu um so gröfseren Gegensätzen mufsten sich die beiden Pole seines inneren Wesens auswachsen: die überströmende Sehnsucht nach der Welt unendlicher Mächte hier, das mit dem Bewufstsein seiner Kraft sich immer herrlicher und mächtiger entwickelnde Kraftgefühl dort. Und diese Doppelseite seiner Wesenheit tritt uns auch in seinem künstlerischen Wirken in wunderbarster Verklärung und Verschmelzung entgegen, jene, wie man zunächst meinen möchte, unvereinbaren Erscheinungen gewaltiger Kraft und mystischen sich versenkens in inneres Leben und Schauen.

Beethoven war eine sentimentalische Figur in Schillerschem Sinne des Wortes; seinem Wesen fehlte im grofsen und ganzen harmlose, sinnliche Fröhlichkeit und sorglose Genufsfähigkeit, wie sie das Kennzeichen des echten Rheinländers sind. Er hatte wohl nicht gering ausgeprägte gesellschaftliche Neigungen; aber sie beherrschten ihn nicht; man kann sagen, dafs sie in ihm dann am mächtigsten wurden, wenn psychische Er-

regungen ihn tief getroffen hatten. Sie waren die notwendige Reaktion gegen diese, brachten seinem Wesen das innere Gleichgewicht zurück. Sein künstlerisches Leben — das, worin er sich selbst und nur sich selbst gab — war ein sinnendes Leben in der Idee, ein nachdenkliches, grübelndes Träumen, gepaart mit eiserner Stärke des Willens und Liebe zu starker Tat. Die Erkenntnis der den Menschen gezogenen Schranken, der prometheische Drang, darüber hinaus zu wachsen, sich und die Menschheit über das kleinliche Elend der Welt zu erheben — er hat, in Beethovens Musik jene unvergleichlich hohe Kraft geweckt jenen, wie man ihn wohl nennt, titanischen Trotz, der sich gegen eine Welt aufzubäumen scheint, eine Welt der Vorurteile, des Aberglaubens, konventioneller Falschheit und Nichtigkeit. Wie Beethoven als Mensch sich ganz auf seine Kraft stellen lernte, und sein Eigenwesen unbeugsam starr und hart gegenüber den gesellschaftlichen Forderungen seiner Umgebung behauptete, so zeigt seine Kunst denselben subjektiven Zug. Eine frühere Zeit hat, von Beethovens gelegentlichen politischen Äußerungen auf seine künstlerischen Erzeugnisse schließend, diesen Zug demokratisch genannt. Darin liegt ein Weniges an Wahrheit, aber doch nur insofern, als Beethovens Kunst dem Hergebrachten und Konventionellen aus dem Wege zu gehen, das Individuell-Selbständige mehr und mehr zu betonen wußte. Aber das Wort im Sinne politischen Parteiwesens zu verwenden ist töricht. Beethoven stand nicht im Dienste irgend welchen politischen Treibens, er stellte seine Kunst in den Dienst freien Menschentums, das keine sozialen Unterschiede anerkennt, alles Trennende überbrückt und das freien Geistern Gemeinsame aufzusuchen strebt. So wirkt seine Musik auf uns ethisch, so berührt sie uns im tiefsten Innern befreiend, versöhnend, die Gegensätze ausgleichend.

Als Musiker war Beethoven seiner Zeit gewaltig vorausgeeilt, insofern als diese, deren musikalischer Geschmack an Haydns und Mozarts Schöpfungen gebildet war, an jener

Schule also, als deren Resultat das musikalische Kunstwerk in seiner ganzen ästhetischen Schönheit vor uns tritt, die Berechtigung seines Lebenswerkes nicht durchaus anzuerkennen vermochte. Wie nun Beethoven das Humanitätsideal seiner Zeit und mit den Mitteln seiner Kunst vollständig erfüllte, so ist er doch mehr der Prophet einer neuen Zeit; zur Vollreife gelangt, trat er, ein anderer wie seine Vorgänger, auf, er nahm in seinem Schaffen teil an den weltbewegenden Fragen der Zeit, er empfing in lebendiger Unmittelbarkeit mannigfache Anregung durch die zeitgenössische Literatur.

Aber Beethoven hat niemals, von wenigen Ausnahmen abgesehen seine Kunst zur Darstellung äufserer Vorgänge benutzt. Eine bekannte Stelle der 6. Sinfonie, die objektive Nachschilderung natürlicher Vorgänge versucht, hat er selbst als Verirrung bezeichnet. Seine Kunst erfüllte eine wesentlich andere Aufgabe. Um Hettners schöne Worte anzuführen: »Bald in inniger Zerknirschung erbebend vor der Macht und Herrlichkeit dieser grofsen Ideenwelt (wie sie ihm durch die Ideale der französischen Revolution, durch die Werke der Dichter erschlossen war) bald sich zu deren sonnenferner Höhe mit titanischem Trotz und aufrauschenden Cherubschwingen emporringend, ist ihm die Musik der naturnothwendige Erguſs seiner überschwänglich reichen Innerlichkeit, das sich Versenken in die Unaussprechlichkeit des Gemüthslebens, das energische Erschauen und Erfassen der geheimsten und unergründlichsten Seelenzustände, die Verklärung und Verdichtung des bewegten, ringenden Menschenlebens zu dämonischer Kraft und Tiefe.«

Hierin liegt auch der Grund angedeutet, weshalb uns Beethovens Werke als wesentlich »modern« erscheinen: ihren Inhalt, wenn anders man bei der unendlichen Fülle und Verschiedenheit dessen, das Beethoven uns geschenkt hat, von einem gemeinsamen Inhalt sprechen darf, ihren Inhalt schöpfen sie aus dem Ringen

und Kämpfen der neuen, mit dem Ende des 18. Jahrhunderts angebrochenen Zeit. Es sind, wie schon betont, keine Nachschilderungen, keine Versuche objektiver musikalischer Malerei. Beethoven war im Herzen unter denen, die für die Anerkennung ihres Standes, für die Freiheit kämpften. Er selbst kämpfte ja einen ähnlichen Kampf, und nur dieses Ringen einer gewaltigen Individualität erkennen wir in seinen Werken. Aber alles ist Stimmung und Gefühl. Mittel der Darstellung, welche aufserhalb der Ausdruckssphäre der Musik selbst liegen, hat Beethoven im wesentlichen nicht angewendet.

Mit unerbittlicher Logik führt er seine musikalischen Vorwürfe durch, er eröffnet die tiefsten Blicke in das geheimnisvolle Weben seelischen Lebens. Aber wie er sich als Künstler von jeglichem Gefühlsüberschwang frei zu halten wufste, so wahrte er auch die Grenzlinien künstlerischer Schönheit. Man mag sagen er sei bis zu deren äufserster Grenze vorgegangen; überschritten hat er die Grenze nicht. Das kann nur der leugnen, der die sinnliche Schönheit von Mozarts Kunstwerk als den überhaupt einzig möglichen Gipfelpunkt der Entwicklung bezeichnet. Beethoven steht ganz im Dienste der Wahrheit, die nicht dasselbe ist wie die sinnliche Schönheit: nur dies, nicht eine Regel der musikalischen Grammatik gibt eine Erklärung für seine die Grenzen der alten sprengende neue Form, welche die plastische Körperlichkeit jener nahezu in unendliche Fernen dehnte.

Beethovens Werke erfordern zum vollen Verständnisse wie die Schöpfungen unserer grofsen Dichter eine hohe allgemeine Bildung; mit der blofs fachmännischen Musik-Schulung ist wenig getan. Neue Gebiete wurden durch ihn dem musikalischen Ausdruck gewonnen; in holder Schöne blieb die singende und klingende Welt Haydns und Mozarts hinter ihm, der ernste, im eigenen Leid, im Kampfe der nach Freiheit ringenden Geister gestählte Gedanke trat befruchtend in das Leben der Tonkunst ein. — — —

Beethovens künstlerischen Bildungsgang lassen seine Klaviersonaten in vollem Umfange erkennen. Hieraus darf man die Berechtigung ihrer Sonderbetrachtung entnehmen. Es sind Tondichtungen des tiefsten subjektiven Gehaltes, Darstellungen machtvollen, seelischen Regens, geistigen Kämpfens und Siegens, deren wundersamer Aufbau, hoher Gedankenflug und phsychologische Folgerichtigkeit jeden der Aufnahme Fähigen mit unwiderstehlicher Gewalt in ihren Bann ziehen.

So unleugbar Beethovens Werke den innigsten Zusammenhang mit seinem menschlichen Wesen zeigen, so falsch ist es, in jedem seiner Werke eine Reflexerscheinung irgend eines Vorkommnisses, eines Ereignisses aus seinem Leben sehen zu wollen. Die Kunst war ihm ja etwas Freies und Befreiendes; da und dort mag ein Geschehnis zu einem thematischen Gebilde geführt haben; dann aber begann im Meister die musikalische Fantasie die Schwingen zu regen, und nur ihren Eingebungen gehorchte die gestaltende Hand. Und zeigen Beethovens Werke in ihrem phsychologischen Verlaufe sich so, wie wir ihren Schöpfer sich wohl selbst im Leben bewegen sehen, so ist damit nur die wunderbare Einheit der Erscheinung Beethovens als Mensch und Künstler erwiesen, nichts anders, am wenigsten aber, dafs dieser etwa das Tun jenes musikalisch zu illustrieren gesucht habe. Immer und immer wieder werden wir Gelegenheit haben zu bemerken, wie Seiten seines menschlichen Wesens in seiner Kunst wiederkehren: sein gewaltiger, trotziger Wille, die keine Schranken kennende Energie, gepaart mit tiefer Schwermut und heifser, weihevoller Sehnsucht nach der Unendlichkeit.

Und neben der besonderen Form und dem ganz subjektiven Gehalte seiner Schöpfungen wird noch ein Drittes unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen: die technischen Probleme, die Beethoven in seinen Sonaten den Spielern stellt und deren Anzahl nicht gering ist. — —

Die früheren Ausführungen bringen uns auf eine Frage, welche

wir hier, am Ende der Einleitung, wohl am besten erledigen, auf die Frage nach der Möglichkeit der Erklärung der Beethovenschen Sonaten, einer Erklärung, welche nicht bei der Darlegung der Form stehen bleibt, sondern auch dem künstlerischen Gehalte gerecht zu werden sucht. Unter welchen Voraussetzungen läfst sich eine solche Erklärung versuchen? Wir werden damit auf die Frage der Ausdrucksfähigkeit der Musik überhaupt geführt, uns aber auf das viel umstrittene Gebiet nur insoweit flüchtig begeben, als die reine Instrumentalmusik in Betracht kommt.

Welche Aufgabe kann die sogenannte absolute Musik ihrer Natur nach erfüllen? Es ist klar, dafs die Tonkunst nun und nimmermehr konkrete Vorstellungen, bestimmte Zustände und Erscheinungen der organischen oder anorganischen Natur, historische Ereignisse u. a. darf schildern wollen. Eine Kombination von Tönen möge sein wie sie wolle, niemals wird sie einen Gattungsbegriff, ein historisches Moment in seinem vollen Umfange oder irgend eine scharf umrissene Definition, wie sie die Sprache geben kann, auch ihrerseits auszudrücken vermögen. Ihr fehlt eben die absolute Eindeutigkeit der wörtlichen Begriffe und die Möglichkeit, diese in solche Beziehungen zu einander zu setzen, wie das die Sprache durch Flexionen und Partikeln tun kann. Bestimmte und bestimmbare Attribute, bestimmbar in dem Sinne, dafs der Hörer das vom Komponisten Gewollte empfinden müsse, können tonalen Kombinationen nicht beigegeben werden. Daraus ergibt sich die Fähigkeit der Musik, eine Situation annähernd genau und in allgemeinen Zügen wiedergeben zu können: ein Krönungsmarsch kann als Hochzeitsmusik, als Festmusik bei Jubiläen u. s. w. Verwendung finden. Das historische Kolorit kann bis zu einem gewissen Grade gewahrt werden: ältere Instrumente mögen Verwendung finden, die Benutzung bäurischer Tanzweisen, bekannter Volkslieder u. s. w. wird der Fantasie des Hörers bestimmte Richtungen und Anhaltspunkte geben. In letzterem Falle aber wird die Musik nicht blofs durch sich selbst das Ver-

ständnis des Hörers wecken, sie wird alle die genannten Dinge, wenn auch in weiteren Grenzen, in derselben Art verwenden, in welcher der Komponist einer Tonschöpfung ein Programm beigibt, nur eben mit dem Unterschied, dafs dieser den Hörer in eine ganz bestimmte Richtung lenkt oder doch zu lenken versucht, jene nur in allgemeinen Umrissen den Charakter des Stückes im ganzen oder in einzelnen seiner Teile angibt. Von allen natürlichen Ereignissen sagt Lotze[1]), dem wir hier folgen, mit Recht, wird die Musik nur die allgemeine Form der Entwicklung und der Verknüpfung ihrer einzelnen Momente untereinander durch ähnliche Verknüpfungen zwischen den Tönen nachahmen können. »Da sie mithin den bestimmten Inhalt des Nachzuahmenden hinwegläfst, so wird die Form der Bewegung, die sie allein festhält, allemal etwas Allgemeineres sein, als das Nachgeahmte und wird die Phantasie nicht an dieses ausschliefslich, sondern an die ganze Mannigfaltigkeit aller der verschiedenen Erscheinungen oder Kräfte erinnern, die in derselben allgemeinen Form thätig sind. Die Musik eignet sich deshalb allenthalben zum Ausdruck der übersinnlichen und allgemeinen Kraft« . . . Ferner: die Musik kann auch nicht fertige Gefühle, sondern nur Tonfiguren mitteilen, »durch welche sie zunächst blofs die Daseinsform irgend eines Wirklichen oder eines Ereignisses malt, während sie gerade den eigentümlichen Inhalt eines bestimmten Gefühles durch diese Figuren allein nicht ausdrücken kann.« Dieselbe Melodie kann, wie das im Strophenliede des 18. Jahrhunderts geschah, Versen des verschiedensten Inhaltes dienen. Es wird dann allerdings, damit der Gesang nicht parodistisch klinge, eine Reihe von Anpassungen vorzunehmen sein, welche Sache des Sängers sind. Die Melodie also malt die Form, welche bestimmte Gefühle als Gemütsbewegungen

---

[1]) H. Lotze, Grundzüge der Ästhetik. Diktate aus den Vorlesungen. Leipzig, J. Hirzel, 1884.

haben: »die Stetigkeit oder Unstetigkeit, die gröfsere oder geringere Geschwindigkeit und Elastizität, den gröfseren oder geringeren Reichthum der Abwechslungen der inneren Zustände, die mit einem Gefühl verbunden zu sein pflegen und hinsichtlich deren allerdings Lust mit Verzweiflung, Zorn mit Liebe ganz gleich gebaut sein können.« Also ein Allgemeines, das den Zuhörer je nach der zufälligen Richtung seines Gedankengangs, nach seiner geistigen oder körperlichen Prädisposition in diese oder jene Richtung zu drängen, in ihm die Erinnerung an diesen oder jenen konkreten Fall zu wecken vermag.

Es wäre falsch, daraus zu folgern, dafs die Musik überhaupt weder die Fähigkeit noch die Aufgabe hätte, bestimmte Gefühle zu erzeugen. »Denn das, was sie uns unmittelbar darbietet, jene allgemeinen Formen der Verknüpfung, der Stetigkeit oder Zerrissenheit, der Konsequenz oder Willkür, der Strenge oder Weichheit, des harmonischen Fortschrittes und der Abweichung daraus, die Möglichkeit endlich, überhaupt aus dieser Mannigfaltigkeit wieder zu einer gesetzlichen Entwicklung zurückzukehren — alle diese Formen sind nicht blofs unterhaltende Schauspiele für unsere gleichgültige Erkenntnis, sondern sie können selber in dieser abstrakten Aufzählung nicht vorgestellt werden, ohne sogleich an das tiefe Glück zu erinnern, welches eben in der Möglichkeit und in der wirklichen Herrschaft solcher Formen über den Lauf der Welt liegt. Jene »Tonfiguren« erinnern uns daher nicht blofs als an sich werthlose Formen an den werthvollen Inhalt, der in der Welt sich in ihnen verwirklicht, sondern diese »Figuren« erscheinen (namentlich wo sie wie in der Musik mit dieser Mannigfaltigkeit anschaulicher Erscheinungen vor uns treten) unmittelbar als die an sich absolut werthvolle Grundlage, auf der jedes andere konkrete Glück oder Gefühl sich erst entwickeln kann.«

Gerade hierdurch erfüllt die Musik eine Aufgabe, welche die anderen Künste nur annähernd erfüllen können. Unsere be-

stimmte menschliche Organisation, die ebenso bestimmte Organisation der Aufsenwelt, mit der wir in unlösbarem Zusammenhang stehen, ist doch für uns zugleich die Schranke, welche uns hindert, uns das Innere ganz anders gearteter Geschöpfe zu erschliefsen. Nur die Musik überbrückt die Kluft. Während sie einerseits nicht »konkrete Gattungstypen und Ereignisformen der geschaffenen Welt« darzustellen vermag, »ist sie um so mehr befähigt, das innere Leben und Weben der schaffenden Welt oder jener alles durchdringenden Weltseele zu schildern, wie sie, ohne noch etwas Bestimmtes zu schaffen, sich spielend der unendlichen Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Harmonie ihrer schöpferischen Kräfte erfreut.«

Die Schwierigkeit der ästhetischen Wertung der Musik liegt im wesentlichen in der Vieldeutigkeit ihrer einzelnen Teile begründet. Beethoven in der unvergleichlichen Klarheit und Prägnanz seines musikalischen Ausdrucksvermögens kommt unserm Verständnisse da sehr entgegen, und das um so mehr, als wir wenigstens leidlich genau über die Weise seines philosophischen Denkens und menschlichen Fühlens unterrichtet sind. Halten wir alles dies zusammen mit der sprechenden Art seiner Rhythmik und Melodik; mit der Eindringlichkeit seiner Harmonik; mit der Sorgfalt, mit der er dynamische Zeichen setzt, deren Bedeutung für seine Schöpfungen eine ganz andere und höhere ist als der in Haydns und Mozarts Kompositionen; mit den steten gegensätzlichen Elementen, wie sie seinen Tondichtungen eigen; mit der raschen Ablösung kontrastierender Bildungen, der Unterbrechung der Entwicklung der einen durch anders geartete; suchen wir die besondere Fassung der Beethovenschen Tonformen aus ihrem Gehalte zu erklären und uns die eherne Konsequenz, mit der er seine Tondichtungen, von wenigen abgesehen, zu ihrem Ende führt, verständlich zu machen, halten wir uns also vorwiegend an den Meister selbst und das, was er selbst uns an Schlüsseln zum Verständnisse seiner Werke an die Hand ge-

geben hat, so dürfen wir hoffen, seine Welt sich vor uns auftun zu sehen, auch wenn wir uns sagen müssen, dafs überall das Wort zu arm ist, einen auch nur annähernden Begriff von der Herrlichkeit und Erhabenheit dessen zu geben, was seine Kunst uns geschenkt hat.

Opus 2:

Drei Sonaten in fmoll, Adur, Cdur.

Erst mit dem Wiener Aufenthalt beginnt die Reihe der Opus-Zahlen tragenden Werke Beethovens; doch wurden, wie schon bemerkt, teilweise wohl gegen Wissen und Wollen des Meisters einzelne Arbeiten der Bonner Zeit unter diese aufgenommen. Beethovens Verbindung mit Artaria, seinem ersten Wiener Verleger, datiert vom 19. Mai 1795, an welchem Tage er den ersten Kontrakt mit ihm unterzeichnete. Etwa 5 Monate nach den Trios des Op. 1 erschien Beethovens zweites Werk (Artaria zeigte es am 9. März 1796 in der Wiener Zeitung an) unter dem Titel:[1]) Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte composées et dediées A. Mr. Joseph Haydn Docteur en musique par Louis van Beethoven. Oeuvre II à Vienne chez Artaria et Comp. Die Sonaten waren schon längere Zeit vor ihrer Veröffentlichung in Privatkreisen bekannt.[2]) Die erste, in fmoll, hatte er, ob ganz oder teilweise bleibe dahingestellt, aus Bonn mitgebracht. Die beiden anderen wurden in Wien komponiert; ihr Stil ist ein

[1]) Alle Titel sind gegeben nach G. Nottebohm, Them. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von L. v. Beethoven. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1868.

[2]) Vergl. Schönfelds Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag. Bei Thayer, Chronol. Verzeichnis der Werke L. v. Beethovens. Berlin 1865. S. 18.

ganz anderer, um vieles glänzenderer: der Klavierspieler mit seinem grofsen technischen Können sollte dem Komponisten die Wege ebnen.

Den Anfang des Adagio der ersten Sonate hat Beethoven dem Klavierquartett in Cdur des Jahres 1785 entnommen; auch im 1. Satze von No. 3 kehrt einiges aus dem Quartette wieder. Damit würde noch nicht bewiesen sein, dafs die ganze Sonate in Bonn entstanden ist. Wer aber ihren ganzen Aufbau und die in ihr verwendeten Ausdrucksmittel mit den beiden anderen Sonaten desselben Werkes vergleicht, die verhältnismäfsig harmlose Art der ersten gegen die glänzende Prägung der zweiten und dritten Sonate hält und daran denkt, dafs es, wie die Verhältnisse für Beethoven lagen, ihm darauf ankommen mufste, sich in der auch äufserlich vorteilhaftesten Weise in Wien einzuführen, wer all das erwägt, wird zu dem Ergebnis kommen, dafs Beethoven gar keine Veranlassung hatte, in Wien Musik wie die der ersten Sonate zu schreiben. Dafs er sie überhaupt mit den beiden anderen vereinte, kann nicht auffallen; er mag sie absichtlich als »Jugendwerk« und die beiden anderen als Dokumente seines reiferen Könnens gespielt haben: das Lob, das alle drei Arbeiten fanden, liefs ihn die Sonaten dann in einem Werke nebeneinander stellen. Mit irgend einem der drei Werke darf man eine Angabe Beethovens in einem Briefe an Eleonore von Breuning, den Thayer in den Mai oder Juni 1794 setzt, jedenfalls nicht in Zusammenhang bringen: »ich habe sehr viel zu thun, sonst würde ich Ihnen die schon längt versprochene Sonate abgeschrieben haben. In meinem Manuscript ist sie fast nur Skizze.« Ohne jeden Zweifel beziehen sich diese Worte auf eine 1803 bei Dunst in Frankfurt herausgekommene und Eleonore gewidmete Cdur-Sonate,[1]) deren Originalhandschrift ihr 1796 durch Beethoven zugegangen sein soll. Als sie gedruckt werden sollte,

[1]) Vergl. Nottebohm a. a. O. S. 148.

zeigte es sich, daſs das Manuskript unvollständig war; der dritte Satz fehlte ganz, und den zweiten muſste Ferd. Ries durch Hinzufügung von 11 Takten vervollständigen. —

Die Geschichte der Widmung der Sonaten an Haydn ist nicht ganz klar. Thayer[1]) erzählt: »Haydn kam am 30. August (1795) von seiner zweiten Londoner Reise nach Wien zurück. Beethoven hatte damals die drei Sonaten Op. 2 fertig und spielte sie an einem der Freitagmorgen-Conzerte beim Fürsten Lichnowsky Haydn vor, dem sie gewidmet waren.« Daſs damals die Widmung schon beabsichtigt oder gar vollzogen war, steht nicht fest, und es ist eher anzunehmen, daſs sie beschlossen wurde, nachdem Haydn, der Ruhmgekrönte, die Werke angehört hatte. Welche Veranlassung hätte Beethoven, der sich eine Zeitlang mit Miſstrauen dem älteren Genossen gegenüber trug, haben sollen, während dessen Abwesenheit an die Widmung zu denken? Wenn Shedlock[2]) meint, der Ausdruck »Docteur en musique«, der sich in der Widmung findet, sei vielleicht mehr sarkastisch als respektvoll gemeint gewesen, so liegt für eine solche Annahme auch nicht der geringste Grund vor.

Sonate No. 1 (f moll).

I. Satz.

Zum ersten Satze der Sonate in f moll hat sich eine Skizze erhalten,[3]) der zufolge das Werk ursprünglich mit dem f des ersten Taktes ohne Auftakt beginnen sollte. Die begleitenden Akkorde setzten auf dem Hauptaccente ein; im 5. und 6. Takte ging die linke Hand in Sexten zur rechten, an Stelle des arpeggierten Akkordes im 7. Takt stand ein aufwärts geführter Sprung,

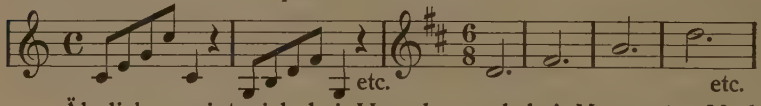
[1]) A. W. Thayer, L. v. Beethovens Leben (1. Aufl.) I. 296. Berlin, Schneider. 1866.

[2]) Die Klavier-Sonate von J. S. Shedlock, übersetzt von O. Stieglitz. Berlin, C. Habel. 1897.

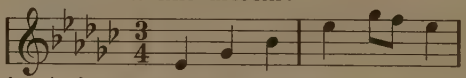
[3]) G. Nottebohm, 2. Beethoveniana. 1887. S. 564.

die darauf folgenden Achtel waren in anderer Weise rhythmisch geordnet, und dann folgte die aufsteigende Sexte e—c als Abschlufs. Nun setzte das Thema wieder ein, ruhte aber im 3. Takt auf dem Sextakkord auf f und brachte dann vom 5. Takt ab ausgedehntes Figurenwerk in Triolen, das die Harmonik der Bafsgänge von Takt 15 des ganzen Satzes an wenigstens andeutete. —

Der Eingangsgedanke zeigt keinen originellen Zug; derartigen durch Akkordtöne gebildeten Themen begegnet man schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Zeit, da die moderne Sonatenform sich nach und nach zusammenschlofs, häufig; man vergleiche z. B. die folgenden Anfänge einiger Sinfonien von Chr. Graupner:

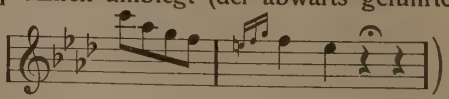


Ähnliches zeigt sich bei Haydn und bei Mozart. Und Beethoven beginnt das Allegro seines Esdur-Quartettes von 1785 ganz konventionell mit diesem:



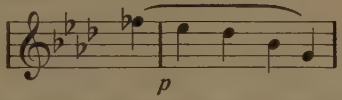
Es ist dies ein Anfang, welcher in einer, vielleicht für eine Sinfonie bestimmten Skizze in cmoll wiederkehrt. Diese Beispiele lassen sich auch aus Beethovens Schöpfungen leicht vermehren; man sehe noch Op. 1 No. 1 (1. Satz), No. 2 (Adagio), No. 3 (Prestissimo) u. s. w. Auch die rhythmische Fassung des Hauptmotivs ist eine nicht bedeutende, und die aufdringlich einförmige Accentuierung, die scharfe Abgrenzung der zusammengehörenden Takte zeugen von einer frühen Hand.

Der Hauptsatz moduliert in seinem vorderen Teil in die Dominanttonart; es ist ein mit geringen Mitteln ausgedrücktes kräftiges Vorwärtstreiben, das sich da ausspricht, und am Schlusse, da die Linie plötzlich umbiegt (der abwärts geführte Achtelgang:

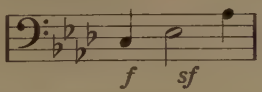


ein Moment der Umkehr, des sich Besinnens, der aber noch keinerlei individuelle Züge trägt, wie wir sie in späteren Sonaten so oft antreffen. Der Nachsatz beginnt — der tonale Kontrast ist beachtentswert — mit dem Hauptmotiv in cmoll, läfst dies aber vom 3. Takte ab unberücksichtigt und verwendet nur noch das erweiterte Triolenmotiv in einem zuerst 4-, dann 3stimmig gefügten Übergange zum Seitensatze; diese Überleitung nach Es dur erfolgt dreimal.

Der Seitensatz



ein Orgelpunkt über dem figurierten Tone es, ist gleichfalls inhaltlich wenig bedeutsam; der Charakter des leitenden Gedankens ist, wie seine Richtung und die beharrliche Wiederholung erkennen lassen, dem des ersten Themas entgegengesetzt; aber durch die in der Hauptsache nicht kontrastierende rhythmische Fassung gewinnt er kaum die Bedeutung von irgend etwas Selbständigem. Nach 5 Takten wendet sich die Richtung der Bewegung wiederum der anfänglichen zu und in leichtem, graziösen Spiel strebt der Satz, der das dem Seitensatze charakteristische fes nochmals betont, nach Asdur, dem Schlufssatze zu. Hier zeigt sich, in den Accentrückungen des Basses, den scharfen Betonungen der zweiten Noten der Bafsschritte



eine Beethovensche Eigentümlichkeit in einfacher Andeutung, die noch wunderbare Dinge in seinen späteren Arbeiten zeitigen sollte.[1]) Und auch das Wechselspiel im Abschlusse dieses ersten

[1]) Derartige Accentrückungen sind selbstredend nicht zuerst bei Beethoven zu finden; man sehe z. B. die bekannte »Fantasia« in cmoll K. Ph. Em. Bachs oder das geistsprühende Finale in Haydns grofser Esdur-Sonate für Klavier, einem Werke, dem wir später bei Betrach-

Satzteiles zwischen ces und c ist ein echt Beethovenscher Zug, wie wir ihm, gleichfalls vertiefter, noch oft begegnen werden. Der erste Teil hat in der parallelen Durtonart des Haupttones geschlossen, in As dur setzt auch die Durchführung ein. Auch da werden wir Beethoven später andere Wege wandeln sehen.

Für den Durchführungsteil gewinnt zuerst das Hauptmotiv Bedeutung, aber die einfache akkordische Begleitung bleibt; dann schliefst sich zunächst der diesmal auf f ruhende Seitensatz an, die Stimmen verkehren sich, Accentrückungen, wie sie uns schon begegneten, motivische Erweiterungen erscheinen, zuletzt wendet sich die Modulation C dur als der Dominanttonart des Haupttones zu, und auf einem sich breit ausdehnenden Orgelpunkt auf c kommt die Durchführung nach und nach zu Ende, bis zuletzt der Orgelpunkt aufgehoben wird, und unter Benutzung des lebhaft-treibenden Triolen-Motivs die Rückkehr zum ersten Teil erfolgt. Der Durchführung fehlt im ganzen genommen aktive Tendenz trotz aller Beweglichkeit und der scharfen Accente, die sie zeigt; die abwärts steigenden Linien überwiegen, und das energische Hauptmotiv spielt nur zu Beginn eine Rolle. Auch die vielen Einschnitte dienen nicht dazu, diesem Teil des Werkes ein gröfseres Interesse zu sichern.

Der Repetitionsteil läfst nach der Wiederholung des wie im Anfange zur Dominant modulierenden ersten Themas den Bafs um der tonalen Einheit willen im Nachsatze in f moll beginnen, welche Tonart nun vorherrschend bleibt. Der Schlufs erfährt eine nicht unwesentliche Erweiterung durch eine scharfe

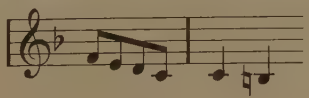
---

tung von Beethovens Op. 10 No. 3 nochmals begegnen werden, wie wir denn überhaupt Spuren Haydnscher Ausdrucksweise bei dem jüngeren Meister noch in einer seiner letzten Schöpfungen antreffen werden. Auch für das nachher im Text angeführte Wechselspiel zwischen grofser und kleiner Sekunde lassen sich selbstredend Beispiele bei anderen Tonsetzern finden. Man vergl. z. B. die F dur-Sonate Haydns (No. 25 der Ausgabe von Bote & Bock) Takt 8 ff. der Durchführung u. a. m.

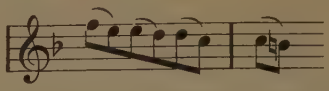
Ausbiegung nach der Dominantseptimen-Harmonie von b moll, der sich ein ebenso energischer Übergang nach As dur, und in kurzen, kräftigen Schlägen die Rückleitung nach f moll anschliefsen. So erfährt der Satz einen eindringlichen heroischen Abschluſs.

II. Satz.

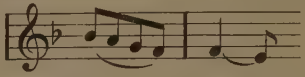
Der zweite Satz, in F dur stehend, zeigt in seinem Hauptabschnitt einfache Liedform; die anfangs gebrauchte Sexte wird von Beethoven selten am Beginn von Tonstücken verwendet. Die Melodie ist von edelstem Ausdruck und besonders dadurch bemerkenswert, daſs sie sich fast vollständig aus Skalenabschnitten zusammensetzt, eine Erscheinung, die wir noch oft bemerken werden. Zu dem breit strömenden, hier und da in zierliches Figurenwerk aufgelösten Hauptsatze bildet der bewegter gehaltene, leidenschaftlich erregte Mittelsatz in d moll einen scharfen Gegensatz; Beethoven teilt hier, dieselbe Phrase benutzend, in Abschnitte von zwei Takten ab und erweitert den dritten derselben durch Übergang des zweiten Teils des Motivs in den hier veränderten abwärts steigenden Achtelgang des 2. Taktes des ganzen Satzes (s. u.); die Begleitung läſst er in Terzen gehen, wobei die ersten Noten jeder 16tel Gruppe fortbleiben, etwas, das den Ausdruck des ängstlich treibenden, unruhig drängenden hervorruft und unübertrefflich zu der führenden melodischen Phrase paſst. Nach deren Erweiterung in Takt 6 dieses d moll-Teiles wendet sich der Satz durch eine lange melodische Figurierung der Oberstimme kadenzierend der Oberdominant der Haupttonart zu. Die nächsten Takte vor Wiedereintritt des Hauptsatzes bringen in den beiden Baſsgängen und dem Gang der Oberstimme in 32tel Noten die Erinnerung an den letzten Takt der voraufgegangenen Figurierung; ebenso ist der abwärts steigende Gang:



5 Takte vorher in dieser Form:



aufgetreten; es ist dies nichts weiter als der Beginn des Hauptmotivs (ohne die einleitende Sexte und den Doppelschlag):



Dafs auch das Triolenspiel im dritten Takt vor dem Wiedereintritt des Themas auf derselben Linie ruht und nur deren Variierung ist, ist leicht zu sehen. Dem wieder eintretenden Hauptsatze hat der Meister manchen neuen Schmuck gegeben: vor allem in der graziösen, an Mozarts Weise zu variieren gemahnenden Art, in der sich die Oberstimme in blühende Figurenranken auflöst, welche zu der sich in Triolen bewegenden Unterstimme in rhythmischen Gegensatz treten. Irgend ein neues Moment, das der Erklärung bedürfte, bringt der weitere Verlauf des Satzes nicht.

Unbedingt Mozartisch wird man das Andante schon deshalb nicht nennen können, weil wuchtig-pathetische Accente, wie sie dem späteren Beethoven eigen sind, sich in ihm andeutend bemerkbar machen. Unter den ersten, Opus-Zahlen tragenden Werken für Klavier darf dieser wohllautreiche Satz jedoch als der bezeichnet werden, welcher der sinnlichen Schönheit von Mozarts Tonsprache am nächsten kommt.

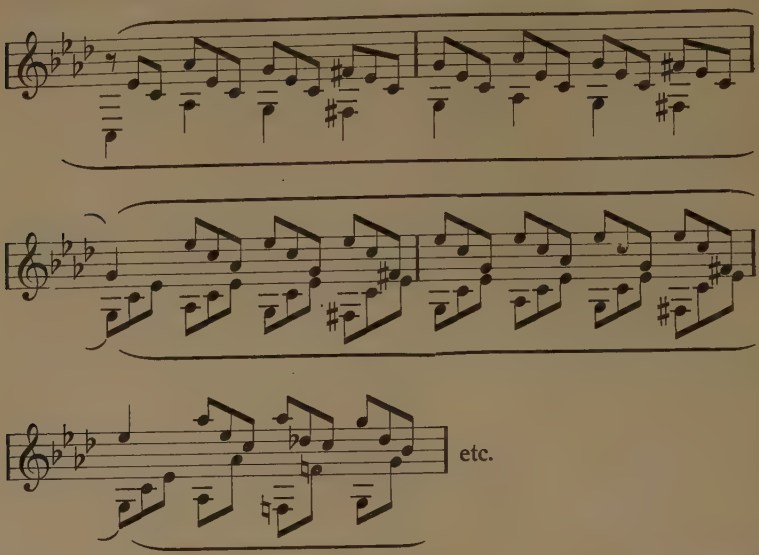
III. Satz.

Auch das Minuetto zeigt deutlich den Zusammenhang mit der Haydn-Mozart-Epoche, aber es ist durchaus ernster im Ausdruck. Schon erscheint, mehr selbst als in späteren Menuetten Beethovens, jede andere als die äufsere Erinnerung an die ursprüngliche Tanzform aufgegeben. Die zuweilen herrschende Mehrstimmigkeit, die relative Schwere der Bewegung in dem Satz,

die Gegeneinanderstellung scharf kontrastierender Accente, in der sich Beethovens Humor von fern ankündigt, all das läfst diesen dritten Satz doch trotz des erkennbaren Zusammenhanges mit der älteren Kunst als ein andersartiges Werk erscheinen. Nicht sinnlich-frohe Grazie ist sein Ausdruck, vielmehr leichte Schwermut. Das Trio zeigt frischeren Gedankenschwung; auch hier verwendet Beethoven am Eingang den Sprung in die obere grofse Sexte. Ähnlichen Umkehrungen der Stimmverhältnisse wie wir sie hier treffen (d. i. freier oder strenger gebauten doppelten Kontrapunkten), werden wir oft begegnen.

IV. Satz.

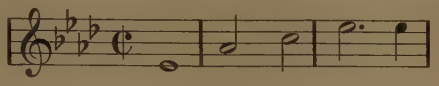
Den Schlufs bildet ein Prestissimo-Satz, den man als Rondo bezeichnen darf; Beethoven selbst hat die Form nicht besonders benannt. Auf stürmisch auf- und abgehenden Triolen des Basses beginnt das Hauptmotiv, und viermal erklingen drei kurze, dynamisch verschieden wägende Akkorde. Mit Takt 5 setzt ein gegensätzlicher Gedanke in einem dreistimmig gefügten Satze ein, der, von der Dominant der Parallel-Tonart des Haupttones ausgehend, sich in vier Takten nach C dur, und in weiteren vier Takten von hier, der Dominant des Haupttones aus, in einfachster Weise nach G dur wendet. Jetzt ertönt der harmonisch veränderte erste Gedanke aufs neue und erfährt am Schlusse durch die dreimalige Wiederholung des Motivs auf derselben Stufe eine wesentliche Vergröfserung. Die ganze Stelle ruht auf dem g des Basses. Derartige kürzere oder längere Orgelpunkte sind charakteristisch für Beethoven. Im Anschlusse an das rhythmisch-scharfe Akkordmotiv stürzt ein verbindender Triolengang zur Tiefe, und in c moll setzt mit dem Zwischensatz ein neuer Gedanke das hastig drängende und treibende Spiel in anderer Weise fort. Der 3. und 4. Takt bringen die Umkehrung der unteren Triolen-Gänge in der Oberstimme, dann treten in der Unterstimme zweizeitige Rhythmen zu der Oberstimme hinzu:



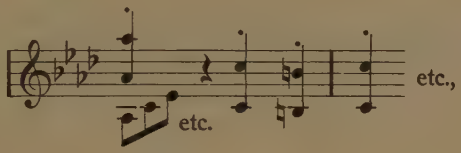
Dies führt zum Abschlusse in c und zu einem neuen Satze; die Triolenbewegung stürmt weiter, beschwichtigend tritt dagegen ein in Viertelnoten absteigender Skalengang auf, der zuletzt auf g zur Ruhe kommt und kadenzierend nach c ausmündet.

Nach der Wiederholung dieses ganzen letzten Abschnittes setzt der Hauptsatz aufs neue ein, und mit scharfer Rückwendung geht es wiederum in den Anfang, während nach der Wiederholung sich die Modulation nach der Durtonart der grofsen Unterterz wendet.

Mit verhältnismäfsig einfachen Mitteln hat Beethoven im vorhergehenden ein erschöpfendes Bild unruhvollen Treibens gegeben, gegen das kein ruhiges Gegenbild aufkommen konnte. Nun erforderte das in den innersten Gesetzen der Kunst, besonders der Instrumentalmusik, begründete Gesetz, kontrastierende Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen, das Erscheinen eines neuen, inhaltlich dem ersten gegenüber tretenden Gedankens. Die folgende nicht besonders originelle, aber schöne und in edler Einfachheit gehaltene Kantilene:



erfüllt diese Bedingung, wenngleich Beethoven sie vielleicht etwas zu häufig verwendet, ohne die stete Wiederholung durch Hinzufügung neuer harmonischer und rhythmischer Züge zugleich inhaltlich zu rechtfertigen. Wenn nun die Kantilene plötzlich durch das pp auftauchende — mit ihm zugleich stellt sich auch die Triolenbewegung wieder ein — Hauptmotiv unterbrochen oder abgelöst wird:

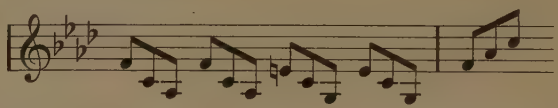


so ist es psychologisch ganz korrekt, dafs der Satz im folgenden sich gewissermafsen auf der Grenzlinie beider kontrastierender Elemente, des rhythmisch belebten Hauptmotives und der Kantilene bewegt. Mehr und mehr tritt (der Übergang ist von wunderbar zwingender Konsequenz des Ausdruckes) das Anfangs-Motiv in den Vordergrund, es zeigt sich in den Triolen, in den kurzen Bafsschlägen, und tritt, nachdem der Bafs den Orgelpunkt auf c gewonnen, in ununterbrochener Folge auf. Die Bewegung geht im gleichen Tempo fort, aber, auch da verrät sich schon der spätere Beethoven, immer tiefer und verhallender erscheint das Motiv, bis es, durch den plötzlichen forte-Einsatz des Anfangs vorbereitet, in seiner ganzen Macht wiederkehrt.

Es ist nicht nötig, weitere Worte über den Verlauf des Satzes zu verlieren. Es darf kurz darauf hingewiesen werden, dafs die Einhaltung der Tonalität die entsprechende Änderung der anfänglichen Modulationen notwendig machte, und dafs auch das Hauptmotiv, das sich überall verfolgen läfst, bis zuletzt seine führende Rolle beibehält. Trat es im ersten Takte des ganzen Satzes auf in der hier nur angedeuteten Form:

erschien es im zweiten Takte im Basse so:

so zeigt es sich, um aus den vielen möglichen Beispielen nur diese noch hervorzuheben, gegen den Schluſs hin gewissermaſsen vergröſsert in der Gestalt:



und erscheint dann endlich in den auf- und abstürmenden Triolengruppen der rechten Hand, während die begleitenden Akkorde die Erinnerung an seinen Rhythmus wach halten. Beethoven hat seine unvergleichliche Kraft, aus einem einzigen Motiv heraus ganze Sätze zu schaffen, erst in späteren Jahren ihrem vollen Umfange nach gewonnen. Die Anfänge liegen aber, wie wir sehen, schon in den Arbeiten früherer Jahre, und es ist wichtig, sich über sie klar zu werden. —

Die Sonate enthält viel Bemerkenswertes, ist aber kaum als ein Werk zu bezeichnen, das — absolut genommen — bedeutende Gedanken enthält; als erstes Glied in der Kette von Beethovens groſsen Klavierwerken wird sie stets ihren Platz behaupten. Hätte durch irgend einen Zufall der Meister auſser ihr und anderen Jugendarbeiten nichts hinterlassen, sie würde heute trotz ihrer Vorzüge sicherlich nur noch wenig bekannt sein. —

Elterlein[1]) hat, so unbedeutendes und flach-allgemeines er auch nur über das Werk zu sagen weiſs, wenigstens die Einheit

[1]) Seine »Analysen« der Sonaten haben bis zum Jahre 1883 nicht weniger als 5 Auflagen erlebt!

des Stimmungsverlaufes erkannt. Zutreffendes hat Wasielewski[1]) über die Sonate gesagt; er erkennt in ihr den kommenden Meister und die Art seines leidenschaftlichen Treibens und Gefühlslebens.

Davon liegt in der Tat etwas in dem Werk; aber es mufs einschränkend bemerkt werden: für uns, die wir den späteren Beethoven kennen. An sich betrachtet zeigt der erste Satz wenig überschäumende Lebensfülle und leidenschaftliche Kraft; man kann im Gegenteil sagen: es waltet, trotz der im Hauptsatze ausgesprochenen, vorwärts und nach oben drängenden Idee die Neigung zu zurückhaltendem Ausdruck, zu Beschwichtigung und Beruhigung vor, und das Spiel mit den Triolengruppen macht bei seinem ersten Erscheinen durchaus den Eindruck des beschaulichen, sogar den eines gewissen Tändelns. Anders freilich im feurig strömenden vierten Satze, der nur vorübergehend in seinem Laufe durch lyrisch-empfindsame Ergüsse aufgehalten wird. Es liegt nahe, derlei Züge, wie sie in den Mittelsätzen vorwalten, aus dem Wesen des jungen Meisters zu deuten, wie es uns der Kaplan Junker, dessen in der Einleitung gedacht wurde, geschildert hat.

Sonate No. 2 (A dur).

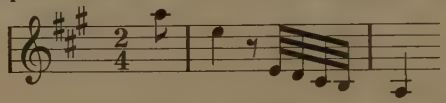
Ganz anders wie die erste tritt die zweite, die Sonate in A dur, vor uns hin; ihr thematischer Gehalt ist bedeutender, die harmonische Färbung gesättigter, die Gegensätze rücken in schärfere Beleuchtung. Aber nicht alles in dem Werk ist gleichmäfsig gelungen, und gewisse äufserliche Züge treten in ihr und der C dur Sonate hervor: vor allem die leicht erkennbare Freude am technisch schwer zu bewältigenden. Man darf die Erklärung für diese Erscheinung darin suchen, dafs Beethoven mit diesen beiden Werken sich in der doppelten Eigenschaft als

[1]) W. J. von Wasielewski, L. v. Beethoven I. II. Leipzig, List & Francke, 1895. Jedesmal auf alle erklärenden Schriften einzugehen ist ebenso unmöglich wie überflüssig.

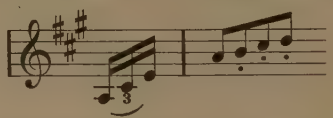
Tonsetzer und Klavierspieler die Wege ebnen, sein Können im glänzendsten Lichte zeigen wollte. Aber reine Virtuosenstücke sind gleichwohl aus diesem Vorhaben nicht entstanden, wie denn überhaupt die Werke Beethovens, in denen der Spieler »Bravour« im äufserlichen Sinne des Wortes entwickeln kann, an Zahl sehr gering sind. Schöpfungen wie die grofse C dur Sonate (op. 53), oder die in f moll (op. 57), in denen der gewaltige Gehalt die Entfaltung grofser Tonmassen bedingte, sind, nebenbei bemerkt, nicht zu diesen zu rechnen.

I. Satz.

Der Hauptsatz wird durch ein zweiteiliges Motiv



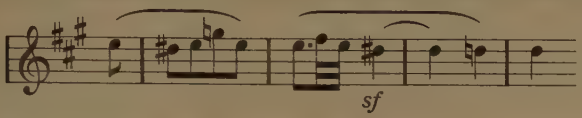
eröffnet, aus dessen Beginn nach seiner Wiederholung auf höheren Stufen der wuchtige, abwärts schreitende Oktavengang entsteht. Zu diesem Teil des Hauptsatzes kontrastiert der folgende in deutlichster Weise: in jugendlich sorgloser Keckheit strebt der Gedanke aufwärts, nur bei den Schlufsfällen umbiegend:



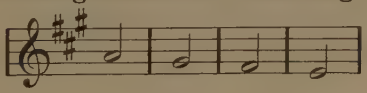
Dieser vordere Abschnitt des Satzes, dessen leichte imitatorische Stimmverschlingung bemerkenswert ist, schliefst auf den 20. Takt nach mehrfacher Kadenzierung ab, und den Nachsatz leitet das hier nur einmal erscheinende Hauptmotiv ein, worauf sofort das aufwärts geführte Skalenmotiv einsetzt. Der wesentlich kürzere Nachsatz schliefst mit dem 12. Takt ab. Die Überleitung zum zweiten Thema benutzt zunächst in ganz freier Weise das Material des zweiten Gedankens im Hauptsatz, die Skalenabschnitte kehren in den leichtbeschwingten Triolengängen wieder. Gleichzeitig lenkt die Modulation nach H dur über, und diese Tonart wird

in einem abwärts steigenden Gange in Achtelnoten festgesetzt. Beethoven geht nun nicht sogleich zum 2. Thema über, sondern bildet einen die Tonart e moll umständlich vorbereitenden Übergangssatz, etwas, das seine reifere Kunst nicht mehr liebt.

Der nachfolgende Seitensatz beruht auf einem einzigen Motiv:



von dem Beethoven im Verlaufe des Abschnittes nur noch die zweite Hälfte verwertet, eine Eigentümlichkeit, die wir später in gewichtigerer Fassung wieder antreffen werden. Bemerkenswert an dem Motiv ist die in engsten Umfang gebannte Bewegung; der Gedanke steigt wie ängstlich suchend auf und ab, wiederholt sich in immer höherer Lage, und mit ihm bewegt sich die zitternde, unruhige Begleitungsfigur in derselben aufsteigenden Richtung. In donnerndem fortissimo unterbricht den ängstlich hastenden Gedanken der abwärts rollende kurze Skalengang des Hauptmotivs. Fragend und scheu setzt der Beginn (gleichzeitig der verkleinerte Schluſs) des nicht zu Ende geführten 2. Themas ein, wiederum unterbrochen von dem hier die Grenzen einer verminderten Quint innehaltenden Gange; das Motiv aus dem 2. Thema wiederholt sich abermals, der Septimenakkord der 7. Stufe, den wir im Verlaufe dieses Abschnittes des Satzes häufig antreffen, löst sich nach Dur auf, keck und übermütig stürzen Triolengänge in gebrochenen Akkorden zur Tiefe, und in der Dominant des Haupttones endet diesen ersten Teil des ganzes Satzes der Schluſssatz, in welchem Beethoven bekannte Elemente des voraufgegangenen verwendet. Es muſs aber noch darauf aufmerksam gemacht werden, daſs der Skalengang aus dem Hauptsatze hier in der Vergröſserung seiner einzelnen Werte und in der schon vorher gebrauchten Umkehrung wiedererscheint:



Wie Beethoven dieses Motiv in seiner ersten und in mannigfacher veränderter Gestalt, mit rhythmischer Verschiebung u. s. w. verwendet, findet Jeder bei sorgsamem Lesen selbst heraus. Selten läfst der Meister ja, wenn man von einer Reihe von Durchführungen absieht, ein einmal gebrauchtes Motiv ganz aufser acht, irgendwo findet es immer wieder eine passende Verwendung.

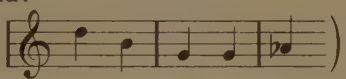
Soweit die Exposition des ersten Satzes. Will man dem Sinne des ganzen nachgehen, so ist es gerade hier leicht, mit allgemeinen Andeutungen und Erklärungen aufzuwarten. Wir wollen dergleichen unterlassen und uns nur vergegenwärtigen, wie das Motiv:

resp. sein zweiter Teil

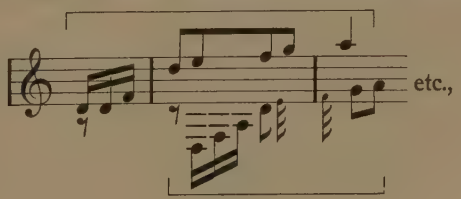
und alle die breit ausgeführten, abwärts steigenden Linien die in entgegengesetzter Richtung strebenden, deren Ausdruck tatkräftiges Emporsteigen ist, wieder und wieder unterbrechen, und wir mögen in der heftigen und plötzlichen Art, in der gegen den Schlufs des 2. Themas hin diese Unterbrechung erfolgt, gewissermafsen den musikalischen Reflex eines Gedankens sehen, dessen Wahrheit Beethoven schon in der Jugend an sich erfahren hatte und dem er später auch in Worten Ausdruck gab, des trivialen Gedankens, wenn man will, dafs das Schicksal mit furchtbarer und plötzlicher Gewalt den ahnungslosen Menschen überfalle. Aber im allgemeinen dürfen wir in den Werken dieser Periode nicht zu viel über das rein Musikalische hinaus erkennen wollen; gerade aus dieser Sonate spricht die Lust am Musizieren an sich, wenngleich ja beigefügt werden darf, dafs sich Beethovens starker Wille in den energischen Rhythmen des Werkes vielfach zu erkennen gibt. Müssen wir somit dieser Musik subjektive Eigenart zuerkennen, sehen wir an einzelnen Zügen die Ahnung der zukünftigen Gröfse Beethovens, von tiefsinniger Musik kann

hier nicht die Rede sein. Wie schon angedeutet, macht sich ja sogar auch ein gewisser leichtlebiger Zug in ihr geltend; kein Wunder: noch war Beethoven jung, und mochten ihn auch die Rätsel des Daseins schon berührt haben, das Leben versprach ihm noch die Fülle seiner Gaben.

Die Durchführung basiert auf den beiden kontrastierenden Elementen des Hauptsatzes. Zunächst setzt das Hauptmotiv, nachdem auf die Wiederholung des ersten Teiles des Satzes ein kurzer Übergang gefolgt ist, in dem E dur unvermittelt durch e moll abgelöst wird, zunächst also setzt im Durchführungsteil das Hauptmotiv in C dur ein. In scharfem Übergange, wie er uns noch oft entgegentreten wird, (Beethovens elliptische Ausdrucksweise: g nacheinander als Dominat von C und als Leitton von As erscheinend:



wendet sich der Satz nach As dur, und zu dem Hauptmotiv tritt der abwärts steigende Oktavengang des ersten Teiles. Die Modulation berührt die Dominant es, dann c als die Dominant des darnach mit dem tonischen Dreiklange benutzen f moll (das c des Basses ist von seinem ersten accentuierten Auftreten an als Orgelpunkt anzusehen,) dann den Septimenakkord auf h mit verminderter Septime. Dieses motivische Spiel endet in C dur. Der zweite Gedanke des Hauptsatzes setzt nun in F dur ein, um seinerseits eine längere Durchführung zu finden. Die Modulation wendet sich nach der Parallel-Tonart, und es erscheint nun die bekannte für den Ausführenden schwierige Stelle, in der die kleinen (Vorschlags-) Noten motivische Geltung besitzen:



Wir wissen, daſs Beethoven, ehrgeizig, wie er in der ersten Wiener Zeit war, seine Freude daran hatte, die Rivalen durch technisch schwere Sätze aufzuziehen: die Stelle mag solchen Absichten ihr Entstehen zu danken haben. Das geht wohl auch daraus hervor, daſs er sich an dem Spiel nicht genug tun kann; er wiederholt es erst in g, dann in c, in f, in d und in a. Mit einem Teile des hier verwendeten Materials wird der Satz weiter geführt, der schlieſslich, 14 Takte vor der vollen Rückkehr in den Hauptsatz, an einzelne Takte aus diesem anklingt, zunächst an eine Stelle aus der Überleitung zum 2. Thema, dann an die auf- und absteigenden Skalengänge.

Diese erste gröſsere Durchführung in einer Beethovenschen Klaviersonate verlangt noch einen Augenblick des Verweilens. Hatte Mozart in seinen Durchführungssätzen allerlei nicht aus dem Organismus des ersten Teiles entnommene Gebilde verwendet, so schloſs sich Beethoven, einerlei ob beabsichtigt oder nicht, hier an Haydn an, der das Material zu diesem Teile seiner Sonatensätze dem motivischen Bestande des Anfanges zu entnehmen liebte. Aber vergleichen wir die erste mit der zweiten Sonate Beethovens, so erscheint in jener das 2. Thema in hervorragendem Maſse bei der Durchführung beteiligt, in dieser gibt nur das erste Thema das Material her. Im übrigen ist ein Vergleich des Gehaltes dieser zweiten Teile der Beethovenschen Sonatenform mit den entsprechenden Teilen der Sonaten seiner Vorgänger nicht möglich. Zeigt auch die Durchführung der A dur-Sonate (mit Rücksicht auf den Gehalt des ganzen Werkes gesagt) eine gewisse breite Umständlichkeit, die innerlich nicht recht motiviert werden kann, so sehen wir doch andrerseits, wie Beethoven von allem Anfang an der Schablone aus dem Wege ging.

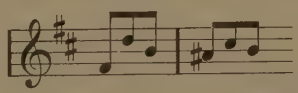
Der dritte Teil eliminiert manches aus dem ersten; der Ausdruck wird dadurch belebter, zugleich kürzer und schlagender. Das betrifft zunächst den E dur-Schluſs im Haupt-

satze, dessen kadenzierende Akkorde Beethoven benutzt, um in humoristischem Übergange (man beachte die grellen Kontraste im Stärkegrade) zu dem Triolengange zu gelangen. Der Fortgang des Satzes bedarf keines weiteren Wortes mehr, wenn nicht des einen, dafs er sich parallel der Entwicklung des ersten Teiles und unter der selbstverständlichen Wahrung der Forderung tonaler Einheit vollzieht. An eine Erweiterung des Satzes am Schlusse des ganzen, wie sie der Meister in späteren Werken in den Koden gibt, hat er hier nicht gedacht.

II. Satz.

Das pathetisch ernste Largo appassionato zeigt sich in seinem Beginn in einfacher Liedform. Die führende Melodie ist im wesentlichen Skalenausschnitt. Sinnlicher Reiz geht ihr ab, aber sie besitzt schon in hohem Grade den charakteristischen, »sprechenden« Ausdruck von Beethovens getragenen Melodien. Die individuelle Gliederung der Begleitstimmen und deren konsequente Beibehaltung ist bemerkenswert. Vor dem Schlusse des ersten Abschnittes (Takt 17/18) bemerke man die gewaltige Steigerung der Kraft des Ausdruckes. Dem D dur-Abschnitt schliefst sich in der Paralleltonart ein weniger schwer gebauter Seitensatz an: die leicht bewegte, edel geschwungene Linie der Melodie bietet ein wunderbares neues Bild gegenüber dem feierlichen Ernst des Hauptsatzes.

Der Seitensatz entwickelt sich im wesentlichen aus dem Motiv:



Nach 4 Takten greift die untere Mittelstimme die Phrase und ihre melodischen Figurierungen auf. In plötzlichem Übergang wendet sich der Satz nach G dur, geht aber dann in eindringlicher dynamischer und harmonischer Steigerung zur Dominant des Haupttones und zum Anfange selbst zurück.

Die Wiederholung verändert den kurzen mittleren Satz nur wenig durch Verkehrung der Stimmen. Nun schliefst sich aber an den Schlufs ein Anhang, der zu einem echten Beethovenschen Einfall überleitet: der gewaltigen Einführung des Hauptsatzes in d moll. Derartigen Kraftausbrüchen werden wir häufig begegnen; sie kommen und gehen mit der Plötzlichkeit elementarer Ereignisse. Auch in Beethovens menschlichem Wesen finden wir ähnliches: eine Überfülle des Gefühls, die nach Betätigung ringt, sich aber, wer will sagen weshalb? bescheidet, wenn sie nicht gar in ein heterogenes Stimmungsgebiet umschlägt. Man darf da nicht von Laune sprechen; Laune ist ein Zeichen von Oberflächlichkeit oder Krankheit; sie lag Beethoven so fern wie irgend etwas. Was sich da zeigt, dieses scharfe Gegenüberstellen von Gegensätzen, um es mit einem Wort zu bezeichnen, deutet eine ganz bestimmte Seite in seinem Charakter an, den wahrhaft erhabenen Humor, dessen Wesen in der Musik wir uns später klar zu machen haben werden.

Inhaltlich motiviert, sozusagen, ist diese wunderbar erhabene Episode durch die voraufgegangenen energischen Kraftäufserungen: man sieht, wie die Gedanken verschiedenster und fast unvereinbarer Art nahe beieinander wohnen und wie das Bewufstsein der Kraft sich in mächtigster Weise regt. Die Episode verwendet zunächst den Anfang des Satzes, wendet sich im 3. Takte nach der Dominant, im 4. nach der Tonika von B dur und erinnert hier nur noch durch die Rhythmen der akkordischen Schläge an die Melodie des Hauptsatzes; diese selbst hat Beethoven schon im dritten Takte fallen lassen. Von dem im 7. Takte erreichten A dur aus gewinnt der Fortgang leicht den Hauptsatz in D dur wieder, in dem nun die obere Mittelstimme figuriert auftritt. Beethoven hat hierdurch den starren Ernst der ersten Fassung wunderbar gemildert, ohne doch der Einheitlichkeit des ganzen Satzes irgendwie zu schaden. Ein einfacher Anhang schliefst das ganze. Wäre hier irgend ein reicherer harmonischer Schmuck,

wie wir ihn am Ende Beethovenscher Sätze so oft finden, hinzugekommen, so würde die vollendete Geschlossenheit des Largo auf das empfindlichste gestört worden sein. So jedoch ist das Gefühl, zu dem das Empfinden sich durchgekämpft hat, das seligen Friedens, beglückender, abgeklärter Ruhe, ein Gefühl, das sich auch dem Spieler mitteilt.

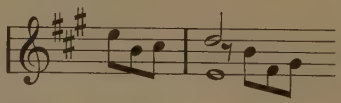
III. Satz.

Das anmutig bewegte Scherzo dieser Sonate verlangt nur wenige Bemerkungen. Zunächst die, dafs wir es hier noch nicht mit einer der bedeutendsten Emanationen Beethovenschen Geistes zu tun haben: die völlige Kongruenz der Abschnitte des Hauptsatzes und seiner Fortführung, die Art der Melodiebildung selbst weist auf die Kunst der Vergangenheit hin. Und doch bedeutet der Satz einen wesentlichen Fortschritt über Haydn z. B. hinaus, insofern als seine einzelnen Teile in schärferen Gegensatz zueinander gerückt sind, als Haydn dies in der Regel erlaubt. Formell ist das Scherzo dasselbe, was des älteren Meisters Menuetten sind, eine Form, welche eine knappe Andeutung des ersten Sonatensatzes gibt (ohne zweites Thema selbstverständlich). So gliedert sich das schöne Menuett aus Haydns cis moll-Sonate ganz deutlich in Hauptsatz, Durchführung und Wiederholung. Steht auch bei Haydn das Trio in merkbarem Gegensatz zum Hauptgedanken, so hat Beethoven diesen Gegensatz schon in diesem Werke bedeutend vertieft. Aber er geht weiter und fügt noch dem (embryonischen) Durchführungsteil (der Ausweichung des Hauptmotives von E nach fis und von da nach gis) einen Satz in gis moll an, der in den Hauptsatz zurückleitet. Dieser episodische Satz hat, wenn man will, einige wenn auch nur äufserliche Beziehung zum Trio. Bedeutet die Einfügung dieses Nebensatzes eine Erweiterung der überlieferten Form, so fehlt dieser noch das Element, in dem Beethoven später so gewaltiges sagen sollte, und das wir in der nächsten Sonate finden werden:

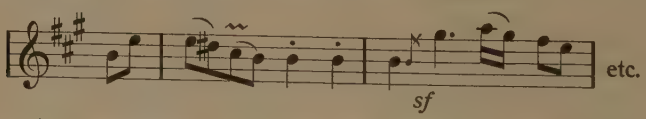
die Koda. Nach Lenz hat die Melodie des Trios slavischen Zug. Bedeutsam ist die Melodiebildung deshalb, weil sie verschiedentlich Skalenschritte bevorzugt.

IV. Satz.

Gleich das erste von Beethoven so genannte Rondo, das uns begegnet, erscheint im allgemeinen typisch für seine Behandlung der Form. Ein überaus graziös gestalteter Hauptsatz, dessen Teile kontrastieren (der erste zeigt eine fortlaufende melodische Linie und ist im wesentlichen zweistimmig gehalten, während der zweite, über dem Orgelpunkt e errichtete Teil vierstimmig auftritt und aus einem Motiv



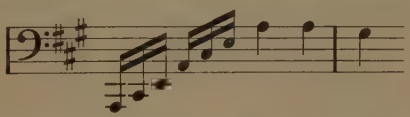
herauswächst) eröffnet das Stück. Dann folgt ein bewegter, figurierter Überleitungssatz, an den sich, in der Tonart der Dominante stehend, der erste Seitensatz anschliefst. Die Art der Behandlung der Begleitstimme ist zu ihrer Zeit durchaus neu gewesen. Ob sie freilich irgendwie durch den Gang des Ganzen motiviert oder vielmehr nur aus äufserlichen Gründen in dieser nicht gerade leicht zu bewältigenden Form erscheint, ist eine andere Frage. Das Thema des 1. Seitensatzes



ist wenig bedeutend; bemerkenswert erscheinen die auf die unbetonten Taktteile fallenden Accente. Der Seitensatz endet auf einem Halbschlusse in E, und der wiederkehrende Hauptsatz beschliefst den ersten Teil des Rondos.

Der zweite Seitensatz (in a moll), zu dem ein kurzer chromatischer Skalengang leitet, setzt mit schneidender Schärfe ein: ihn bilden scharfe akkordische Schläge und darüber resp.

darunter erklingende chromatische Gänge. Der erste Teil moduliert nach C dur, der Tonart der Oberterz; der zweite beginnt von hier aus, wird aber nicht parallel dem ersten geführt, sondern erfährt motivische Erweiterung; auch fallen die stützenden Akkorde fort. Dasselbe Spiel wiederholt sich mehrere Male mit geringen Abänderungen. Auch diesem zweiten Seitensatze wird man keinerlei hohe künstlerische Bedeutung beimessen können, er bringt es nicht über einen gewissen äufserlichen Glanz. Der nächste Eintritt des Hauptsatzes zeigt diesen in reicherem melodisch-figurativem Schmuck, den Beethoven nach dem zweiten Erscheinen des ersten Seitensatzes abermals vergröfsert. Und jetzt bewegt sich auch die Modulation weiter vom Ausgangspunkt fort als bisher, allerdings nur für kurze Augenblicke: es ist die F dur-Stelle auf dem ruhenden c des Basses, von der aus die abermalige Rückkehr in die Haupttonart erfolgt. Für die nächsten Takte, von



ab, benutzt Beethoven zu einem wenig reizvollen motivischen Spiel das Eingangsmotiv in seinem ersten Teil, dann, indem er es der Oberstimme allein überläfst, in seiner ganzen Ausdehnung. Jetzt wendet sich über

etc.

der Satz vorübergehend nach B dur (auf dem Orgelpunkt f), der abwärts gehende Sprung aus dem Eingangsmotiv erscheint nochmals, und Beethoven kehrt zum 2. Seitensatz und dem Hauptsatz zurück, der — nun zum letzten Male — in neuer, nicht eben bedeutender Weise figuriert geputzt erscheint. —

Der Unterschied dieser Form gegenüber der älteren springt sofort ins Auge, wenn man sich daran erinnert, dafs es in dieser nur darauf ankam, den einen Hauptgedanken, der das ganze

beherrschte, durch alle möglichen Zwischenspiele bei seinem jedesmaligen Wiedereintritt sinnlich reizvoll erscheinen zu lassen. Für die Ökonomie des ganzen Satzbaues gewannen die Zwischensätze jedoch keine oder nur geringe Bedeutung. Das ist, wie wir gesehen haben, schon in diesem Beethovenschen Rondo anders, denn die einzelnen Abschnitte stehen hier nicht mehr blofs nebeneinander, und die Seitensätze sind in sich selbst gegliedert. Mit Recht hat Marx hervorgehoben, dafs die frühere Entwicklungsgeschichte der Rondoform im wesentlichen nur eine Steigerung des quantitativen Gehaltes aufweise. Beethoven erst hat die Form auch qualitativ bereichert. Indem man dies anerkennt, braucht man sich dem nicht zu verschliefsen, dafs einmal der absolute Wert gerade dieses Rondos kein übermäfsig hoher, und dafs die von Marx[1]) gestellte Frage durchaus berechtigt ist: ob nicht in diesem Satze die Grenze des der Form zu leistenden erreicht, vielleicht schon überschritten sei? Ganz oder teilweise erscheint der Hauptgedanke hier 20 Mal — ein wenig häufig, zumal er nicht eben tief genannt werden kann.

Lenz[2]) hat in den langsamen Sätzen des opus 2 dessen bedeutendste Teile gesehen; ihren Mangel an sinnlicher Klangfrische (ein Wort, das auf das Adagio der fmoll-Sonate nicht pafst) gegenüber den getragenen Sätzen Mozarts hat er in durchaus zutreffender Weise aus den verschiedenen Charakteren beider Männer in dieser Weise gedeutet: »die Adagios Beethovens sind anders, nicht schöner als die Mozarts, sie sind tief und grofs, erhaben, ohne sinnliche Beziehung auf das Leben. Mozart war demonstrativ zärtlich, Beethoven verschlossener und deshalb nicht so allgemein liebenswürdig.«

Da gerade von den langsamen Sätzen die Rede ist, so darf hier wohl noch eine Bemerkung angefügt werden: Beethovens

[1]) A. B. Marx, Die Lehre von der mus. Komposition. 4. A. III. Leipzig 1868. S. 184.

[2]) W. v. Lenz, Beethoven eine Kunststudie 1855—60. 5 Bde.

Adagios haben lange Zeit hindurch in der Schätzung des deutschen Publikums den Vorrang vor den anderen Sätzen seiner Sonatenwerke behauptet. Das ist natürlicherweise ebensowenig Zufall wie die andere Erscheinung, daſs das heute nicht mehr so allgemein der Fall ist. Woher rührt die Erscheinung? Die Antwort ist nicht schwer: die tiefe schwermutsvolle Sehnsucht, die diese Schöpfungen durchzieht, war das Gefühl, das in der Brust der besten von Beethovens Zeitgenossen mächtig war, Sehnsucht nach dem Idealbild, das dem Deutschen in der oder jener Form in nebelhafter Ferne leuchtete, dem Idealbild politischer oder sozialer Neugestaltung der Dinge. Und je weniger bestimmt solche Vorstellungen in den Köpfen lebten, je drückender die Gegenwart auf dem einzelnen lastete, um so mehr ergab sich der Deutsche seinem alten Hang zu idealistisch-schwärmerischer Träumerei, um so mehr wuchs ihm die Musik mit ihren Beziehungen auf die Allgemeinheit ins innerste Herz. Heute hat sich das Verhältnis zu Gunsten der raschen Sätze vielfach, durchaus nicht immer und überall, verschoben, wohl weil der Deutsche, — die Nation, nicht der einzelne —, das Träumen verlernt hat, etwas, das ihm nicht in jeder Beziehung zum Vorzug gereicht.

Von den anderen Erklärern möge Wasielewski hier genannt werden, der die A dur-Sonate nicht so unmittelbar das Gefühl ansprechend nennt wie andere Schöpfungen des Meisters. Insbesondere vermiſst er in den beiden ersten Sätzen den ungehemmten vollen Strom der Empfindung und Schwungkraft der Gedanken. Einzelne Stellen verraten das Vorwalten kühler Reflexion. Erst vom Scherzo ab empfindet Wasielewski eine erhöhte Wirkung, und das Finale fordert den Hörer am meisten zum Mitgenuſs auf.

Damit ist wenig für eine objektive und allgemeine Würdigung des Werkes geschehen. Zeigt sich die Sonate als ein in Bezug auf ihren Gehalt einheitlich gestaltetes Kunstwerk? In durchaus konsequenter Weise schlieſsen sich die Sätze 2 und 3 dem ersten

an: jener das Moment beschaulicher Selbsteinkehr, des notwendigen Resultates starken, freilich noch nicht mit voller Beherrschung der Machtmittel erfolgten, und des Zieles noch nicht ganz bewufsten Ringens bezeichnend, dieser den kurzen, allzukurzen Zeitraum sorglosen Lebensgenusses wenigstens in seinem Hauptsatze und auch dort nicht durchaus andeutend. Das Trio mit seiner teilweise elegischen Färbung entstammt einer anderen Sphäre; sicherlich ist dieser Ton, der ja nicht durchaus im Trio herrscht, und dem ein kräftigerer Ausdruck entgegenwächst, nicht nur die Erfüllung eines rein musikalischen Postulates. Nun aber das Finale: nichts verrät mit gleicher Deutlichkeit, dafs Beethoven damals noch nicht zu einer wirklich gefesteten Lebens- und Weltanschauung gekommen war; wie hätte das auch sein können, da er die Schule tiefsten menschlichen Leidens noch nicht an sich erfahren hatte! Wie energisch sich auch manches in diesem Rondo geberde, die Spielfreudigkeit drückt dem Satze einen weithin sichtbaren Stempel auf. So schön und elegant sich das Finale zeigt, sein vorwiegend tändelnder Inhalt pafst nicht zu dem ethischen Pathos, wie es, wenn auch nicht durchaus, in den voraufgegangenen Sätzen zu finden ist. Die Bemerkung will nicht im Sinne eines Tadels aufgefafst werden; sie möchte in knapper Form eine Tatsache festlegen, der sich bei sorgfältigem Hineinleben in das Ganze kaum jemand verschliefsen dürfte. Erklären läfst sich die mangelnde Einheitlichkeit des Werkes unschwer: aus der Jugend ihres Schöpfers.

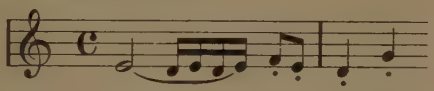
Sonate No. 3 (Cdur).

Die festlich glänzende, in frohem Mute überschäumende Sonate in Cdur zeigt in noch höherem Grade als das zuletzt betrachtete Werk, wie rasch Beethoven über das, was die Technik der Klavierkomposition seiner ersten Wiener Zeit verlangte, hinauswuchs. Czerny und andere haben von der grofsen

Bravour seines Klavierspiels, von seiner Kraft des Anschlags gesprochen. Diese Sonate ist ein solches Kraftstück, aber trotz des äufseren Pompes kein Bravour- und Effektstück im Sinne Czernys. Kann sie sich nicht mit der grofsen C dur-Sonate op. 53 messen, so ist doch ihr Gehalt immerhin ein derartiger, dafs ihre breite Form und der Glanz, den sie ausstrahlt, erklärlich werden.

I. Satz.

Den Hauptgedanken des ersten Satzes stellen die ersten 4 Takte dar; aus ihm erwachsen die beiden folgenden Abschnitte (Anhänge). Das führende Motiv

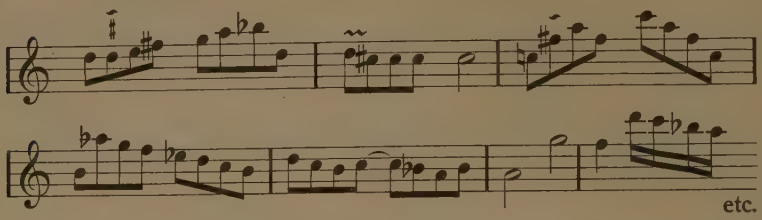


ist bemerkenswert wegen seiner concisen, rhythmisch scharfkantigen Fassung. Die Steigerung des Ausdrucks innerhalb der 3 Teile (Takt 1—13) ist unverkennbar: sie wird vorbereitet durch die Stimmverkehrung in Takt 5, die erste Accentrückung in Takt 6 und beendet durch die Accentverschiebungen und den breiten akkordischen Schlufs im 3. Teil. Beethoven verläfst darauf das Eingangsmotiv; der Schlufs des dritten Teils wird Anfang eines neuen Satzes, der nach 4 Takten wiederholt wird, nun aber sich nach G dur wendet und dort in einen neuen Satz übergeht, der nun endlich die Tonart der Dominant festlegt. Beethoven kann erst gar nicht aus dem Bann der C dur-Skala herauskommen; dies Schwelgen in der Haupttonart ist bezeichnend. Wir werden ähnliches öfter finden.

Man wird den Satz wie er sich bis dahin entwickelt hat kaum anders charakterisieren können, als ein glänzendes Stück voll energischer Rhythmen und gesunder Kraftäufserung, — aber auch voll von Zügen, welche die Beethovensche Starrköpfigkeit verraten.

Offenbar weil die Dominantdurtonart ihm genügend benutzt

erschien, hat der Meister den Seitensatz in g moll eingeführt, später aber einen rückleitenden Satz in Dur folgen lassen. Auch hier hat Beethoven zu dem früher schon genannten C dur-Quartett des Jahres 1785 zurückgegriffen, in welchem sich der Seitensatz so notiert findet:

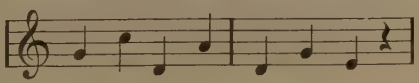


Die Physiognomie des Themas ist nicht übermäfsig bedeutend, es erscheint in den Hauptzügen in leicht elegischer Färbung, verrät aber durch die auf die unbetonten Taktteile fallenden schweren Accente, dafs unter der wenig bewegten Oberfläche warmblütiges Leben pulsiert. Und so — der Seitensatz hat sich zuerst nach d moll gewendet und von hier aus seine nach a moll führende Wiederholung erfahren — entwickeln dann die selbständigen Anhänge, die von a moll nach g moll und D dur führen, dies nur scheinbar schlummernde rhythmisch-mächtige Leben wieder. Auch hier gilt es, die scharfen Accente rücksichtslos zu betonen, wenn man dem Satz gerecht werden will. Eine stereotype Überleitungsformel, wie man ihr u. a. bei Mozart häufig begegnet, leitet nach G dur und einer elegant und etwas tändelnd sich gebenden, imitatorisch gefügten Episode, von der aus Beethoven den ersten Überleitungssatz rasch zurückgewinnt. Der Schlufssatz soll sich in der Dominanttonart festsetzen; um aber die nunmehr schon sehr oft gebrauchte Tonart nicht durchweg beizubehalten, beginnt Beethoven mit dem fanfarenartigen Satze in C dur, moduliert aber gleich vom 3. Takt an in die Dominante und weifs durch vielerlei rhythmisch packende Accente und Neubildungen das Interesse dauernd wach zu halten.

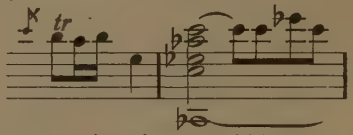
Beethovens Humor ist in dem ganzen Satze mächtig gewesen; er zeigt sich freilich noch nicht in seiner ganzen Tiefe, denn die Gegensätze in der motivischen Bildung, der Accentuierung u. s. w. treten hier noch nicht in jene unmittelbare Nachbarschaft, die wir aus späteren Werken kennen.

Die Durchführung beginnt mit dem auf die grofse Obersekunde transponierten kadenzierenden Motiv des Schlufsteiles des ersten Abschnittes der Sonate, das nach c moll, bei seiner Wiederholung von g aus nach f moll und zuletzt, nur in seiner ersten Hälfte verwendet, nach der Dominant-Harmonie von Es dur führt, dessen tonischer Dreiklang allerdings nicht berührt wird. Vielmehr hebt jetzt ein freies und glänzendes Spiel mit gebrochenen Akkordbildungen an, dessen harmonische Basis — man beachte die gerade Linienführung des Basses — von 2 zu 2 Takten wechselt. Andere als rhythmische Beziehungen zum Hauptsatz sind in diesem Teile der Durchführung nicht zu sehen. Nun aber wendet sie sich dem Eingangsmotiv zu und wiederholt den nach D dur versetzten Hauptsatz, benutzt sodann vom Eingangsmotiv nur die Gruppe der aufeinander folgenden Sechzehntel- und Achtelnoten und läfst schliefslich dies Spiel mit rhythmisch und harmonisch gewaltig kontrastierenden Oktavengängen, deren untere anfänglich durch die oberen nachgeahmt werden, abwechseln. Alles weitere, vom Eintritt des Orgelpunktes auf g an, ist dann wiederum ausschliefslich aus dem Hauptmotiv gebildet. Wir sehen also, wenn man von ihrem Beginn absieht, die Durführung im wesentlichen sich auf den Hauptsatz beziehen. Derartige Beispiele der Durchführung, in denen der Meister nicht sofort auf das führende Motiv zurückkommt, werden uns nur in sehr geringer Zahl begegnen.

Der dritte Teil bringt den Anfang unverändert wieder, benutzt aber von Takt 9 ab die im 7. Takte des Einganges begonnene Linie der Oberstimme



zunächst für den Baſs, dann für die Oberstimme und fügt einen neuen Kontrapunkt hinzu. Es folgt die notengetreue Wiederholung des Gdur-Sätzchens, das 2. Thema schlieſst sich von cmoll ausgehend an; die weitere Entwicklung geht parallel dem ersten Teil vor sich, nur vor dem Abschlusse macht Beethoven noch eine glänzende Ausweichung, indem er nach dem kadenzierenden Motiv aus dem ersten Schluſssatze und dem blendenden Trugschluſs (auf As)



ein neues Spiel mit gebrochenen Akkorden folgen läſst, das machtvoll aufwärts strebend in das Hauptmotiv zurückleitet. Auf dem Quartsextakkord ruhend beginnt die aus dem Hauptmotiv hergeleitete Kadenz, welche durch die Dominantharmonie und einen abwärts geführten chromatischen Skalengang in den wiederum glänzendes und neues bietenden Schluſs führt.

Ein konzertierender Sonatensatz voll Glanz und Kraft, so stellt sich dieser erste Teil des Werkes dar, ein Satz, erfüllt von kräftigem Wollen und bedeutendem Können, aber auch von Freude an bloſs klanglich und rhythmisch wirkendem. Vergliche man ihn Zug für Zug mit dem ersten Satze von op. 53, so würden die äuſserlich wirkenden Stellen in ihm in grellste Beleuchtung treten. Insbesondere der 3. Teil des Satzes zeigt sich von ihnen durchsetzt. Aber es wäre wenig mit einem solchen Vergleiche gewonnen, da jenes andere Werk einer so viel späteren Zeit entstammt. Eher also messe man op. 53 an dieser ersten Sonate und freue sich an ihr, ohne Vergleiche mit vollkommeneren Schöpfungen anzustellen.

II. Satz.

Erscheint inhaltlich der zweite Satz von den bisher betrachteten langsamen Teilen der Beethovenschen Sonaten durch-

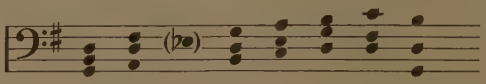
aus verschieden, so ist er es nicht minder in Bezug auf die Form. Der Hauptsatz besteht aus 11 Takten, von denen die beiden vor dem Doppelstrich stehenden mit dem Abschlufstakt (der auch den Mittelsatz beginnt) den Anhang bilden. Der mit dem Eintritt von e moll beginnende unruhig wogende Zwischensatz fällt zunächst durch seine grofse Ausdehnuug auf (32 Takte); quantitativ behauptet er ein Übergewicht über den Hauptsatz, qualitativ nicht.. Wir kommen darauf zurück.

So einfach sich der Hauptsatz gibt, es steckt eine Fülle gesättigter Harmonie und edelsten Ausdruckes in ihm. Die melodische Linienführung ist so einfach wie nur möglich und dabei merkwürdig begrenzt; jeder Takt steht für sich, und die Melodie biegt nach jedem Ansatz mit demselben abschliefsenden Terzintervall um; und trotzdem kann das Gefühl von Einförmigkeit hier nirgendwo aufkommen, so wundersam lösen sich die verschiedenen rhythmisch gleichen Gruppen (von 2 zu 2 Takten) ab. Darin mag wohl das Geheimnis des tiefen Eindruckes dieses Satzes in erster Linie bestehen. Er malt nicht etwa einen bleibenden seelischen Zustand in Tönen; ist auch nicht so gestaltet, dafs das Ende dieselbe Stimmungssphäre wie der Anfang behauptete. Es ist eine Entwicklung aus dem Zustand ruhigen Sinnens, wie ihn die ersten beiden Takte bezeichnen, zu lebhafterem Treiben hin; das sagen uns die Weitung der melodischen Linie in Takt 3, ihr Aufwärtsstreben in folgendem Takt, die rhythmischen Verschiebungen deutlich genug, So motiviert Beethoven das Eintreten des Mittelsatzes und seines unruhvollen Drängens.

Der Mittelsatz gliedert sich zunächst in Abschnitte von 3 resp. 4 [1]) und 6 Takten in e moll resp. E dur; die Takte 7 und 8 sind nicht etwa als Anfang der 2. Gruppe zu betrachten,

[1]) Die ersten Takte jeder Gruppe sind als gleichzeitige Schlufstakte doppelt zu zählen.

wie sich aus dem kurzen, die 2. Gruppe (Takt 4 ff.) skizzierenden harmonischen Schema ergibt:



Mit dem neuen Einsatz in G beginnt sofort eine im weiteren Verlaufe uninteressant, man möchte sagen etüdenhaft werdende Fortführung des Gedankens: die begleitende Figuration bleibt, an die Stelle des ursprünglichen Baſsmotivs tritt ein neues, rhythmisch bewegtes, das den unbetonten Notenwerten (stark exponierten Wechseltönen) scharfe Accente leiht. Das geht durch 6 Takte fort, dann kehrt nach einem zur Modulation eingeschobenen Takte der Anfang des Zwischensatzes wieder, dieser wendet sich aber in fortlaufender modulatorischer Steigerung nach amoll, hmoll und emoll, ein Einschiebsel bringt die Modulation nach H dur, und der Satz gewinnt von da aus die Rückkehr in den Hauptsatz. Die konsequent beibehaltene Art elliptischer Ausdrucksweise (welche die Doppelzählung einer Reihe von Takten nötig macht) gibt diesem Abschnitte ganz besonders sein unruhiges Gepräge, mit dem aber die sonst bei Beethoven nicht anzutreffende Weitschweifigkeit des Ausdruckes in etwas kontrastiert. Nach der Wiederholung des Hauptsatzes kehren, durch einen herrlichen Trugschluſs eingeführt, die beiden Anfangstakte in strahlendem C dur wieder; Beethoven bringt dann nochmals, und zwar gegen die erste Fassung erweitert, Stellen des Zwischensatzes und kehrt in den Hauptsatz zurück, der durch ausschmückendes Beiwerk, die Ausweichung nach Gis dur und anderes mehr neuen Reiz erhält.

Sehnendes Hoffen mag als die Grundstimmung bezeichnet werden, aus der der Satz geboren wurde: man verfolge die wundervolle Weitung der führenden Melodie gegen den Schluſs des ganzen hin und sehe, wie aus der liegenden Oberstimme der letzten Takte eine melodische Linie erblüht, die in sehnsuchtsvollem Aufschwung sich in der Höhe zu verlieren scheint, dann mit plötzlichem Sturz

zur Tiefe sinkt, nochmals flüchtig und wie ermattet emporstrebt und dann leise verhallt. Man möchte das vielleicht symbolisch deuten wollen und daran denken, dafs Beethoven die Hoffnung zeitlebens zum Nachbarn gehabt, und dafs es ihm an Ereignissen, die ihn urplötzlich aus seinen Himmeln stürzten, nicht gefehlt hat. Aber nicht als künstlerisches Spiegelbild geschehener Dinge und Ereignisse kann sich dieser Satz aus des Meisters Frühzeit auffassen lassen, es mag uns vielmehr aus ihm wie ein Ahnen künftiger Zeiten mit hoffendem Verlangen und schmerzlichem Verzichten entgegenwehen.

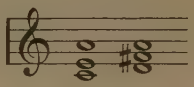
III. Satz.

Das Scherzo dieses Werkes ist einer der bedeutungsvollsten Sätze, die uns bisher begegneten. Es ist ein wirkliches Scherzo im Beethovenschen Wortsinne; es zeigt allerdings noch nicht die wunderbare Straffheit und Vielseitigkeit späterer Schöpfungen, insbesondere in rhythmischer Beziehung steht es anderen Scherzi nach, und das Trio läfst für Beethoven charakteristische Züge fast ganz vermissen. Das Interesse beschränkt sich im wesentlichen auf den Hauptteil und die Koda. Zunächst ist die Bildung des Hauptmotives bedeutsam zu nennen:

etc.

es setzt sich ganz aus Skalenabschnitten zusammen. Seine Gestaltung zeigt jede Erinnerung an die Fassung der Menuetten-Themen geschwunden; es ist in der Tat hier etwas durchaus neues gegeben trotz gewisser äufserer formeller Ähnlichkeiten mit der älteren Tanzform. Man bemerkt sodann die Gegenüberstellung von in ihrer Quantität kontrastierenden Notenwerten, scharfe Accentrückungen, Gegensätze zwischen nicht harmonisierten Linien und schweren Akkordmassen, endlich, besonders im durchführenden 2. Teile, das Preisgeben eines Teiles des

Hauptmotives. Alles treibt hier im Grunde genommen aus dem Anfange des Hauptmotives hervor. Der Wiederholung des Hauptsatzes (nach der harmonisch und rhythmisch gleich prächtigen Durchführung) hat Beethoven einen Anhang unter Anlehnung an schon verwendetes Material beigegeben, aus dem später die Koda erwächst. Das abschliefsende Motiv der abwärts springenden Oktaven transponiert Beethoven nacheinander auf a und fis (die füllenden Harmonien



bleiben weg.) Nun setzt zu breiten akkordischen Massen der Oberstimme das Anfangsmotiv, in seiner obersten Note wie schon vorher um einen chromatischen Halbton verengt ein, und mit diesem nachher auf die Tonika resp. deren kleine Obersekunde versetzten Bafs — as resp. des sind als Wechselnoten anzusehen, g resp. c bilden die Orgelpunkte, über denen die Schlufstakte ruhen — geht der Satz zu Ende. Über das wie eine Etüde ausgesponnene Trio braucht nichts weiter bemerkt zu werden.

Alle die hervorgehobenen Züge echt Beethovenschen Humors kehren in späteren Scherzi in anderer Weise wieder. Die besondere Wirkung derartiger Stellen beruht auf der Gegensätzlichkeit der verschiedenen in engste Nachbarschaft gerückten Motive und Motivteile; den künstlerischen Wert bedingt die Höhe der Erfindung, die sie dokumentieren, und ebenso sehr die Art ihrer Verwendung. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie weit sich Beethoven mit einem Satze wie dem soeben besprochenen über die zeitgenössische Komposition erhob, so berührt es zunächst merkwürdig, ihn in späteren Werken wieder zur Form der Menuetten zurückkehren zu sehen. Aber man sollte derartiges nicht ohne weiteres, wie es wohl geschieht, als »Rückschritt« bezeichnen. Zunächst kennen wir Beethovens Gründe dafür nicht: auch er mag unter dem Zwange der Tradition gestanden haben, obwohl das unwahrscheinlich ist; eher ist anzunehmen,

dafs der künstlerische Organismus des ganzen Werkes ihn in solchen Fällen zur alten Form zurückführte. Wie dem aber auch sei: auch die Menuetten, denen wir in späteren Schöpfungen begegnen werden, haben die alles umgestaltende und erweiternde Hand des Meisters an sich erfahren.

IV. Satz.

Das Finale setzt mit einer streng symmetrisch gegliederten Periode von 8 Takten ein. Das Hauptmotiv drängt in fröhlicher Kraft der Höhe zu, und die Abschlüsse von Vorder- und Nachsatz verstärken den energischen, frischen Eindruck aufs beste. Ein neues Material verwertender, etwas eilfertig und spielend geratener Zwischensatz auf dem Orgelpunkt g führt in den Hauptsatz zurück; aus dem 2. Motive des Vordersatzes bildet Beethoven nun die Überleitung zum ersten Seitensatz. Die Modulation führt nach D dur. Der Takt, auf dem die Begleitungsfigur des Seitensatzes, deren technischer Bau für die Zeit ihrer Entstehung ganz neues bot, einsetzt:

und der den Übergang abschliefst, wird sofort als in der Dominant-Harmonie von G dur stehend aufgefafst, der Tonart der Seitenpartie. Das Hauptmotiv derselben ist von einer gewissen burschikos-sorglosen Fröhlichkeit. Der Satz bleibt im Bannkreise von G dur, bis er nach der Wiederholung in der oberen Oktave in den Unison-Gang einmündet, der nacheinander g moll, c moll, f moll u. s. w. berührt und schliefslich auf einen neuen Orgelpunkt auf g hinführt. Hier baut sich in markigem Wechselspiel zwischen G dur und c moll eine Episode im doppelten Kontrapunkt der Oktave auf, deren Abschluſs in G sogleich das Hauptmotiv resp. dessen oberste Linie zurückbringt; es tritt gleich darauf im Basse auf, von der Oberstimme in Terzen begleitet

und erhält nach 2 Takten eine die Modulation zum Haupttone bringende Gegenlinie.

Auf den wiederholten Hauptsatz folgt nun dessen freie Weiterführung von C dur, d moll und e moll aus. Wohin der Satz sich wenden will, ist noch nicht klar. Beim dritten Auftreten dieser motivischen Durchführung gibt Beethoven die ursprüngliche Fassung der Schlüsse auf und leitet unter Anlehnung an die aufwärtssteigenden Achtelfiguren in vierstimmigen Terzengängen, die nach 9 Takten von schon vorher gebrauchten rhythmischen Bildungen

(vergl. Takt 2) abgelöst werden, welche dann ihrerseits nach 4 Takten wiederum in ruhigere Bewegung einmünden, in den zweiten Seitensatz über.

Dessen Tonart (F dur) ist bis zuletzt zweifelhaft geblieben: erst die beiden letzten Takte vor seinem Beginn leiten zu ihr über. Das breite, in ebenmäfsigem Flusse einherziehende Thema bedeutet nur in seinen ersten Takten bis zum Schlusse auf der Dominant c einen Ruhepunkt lyrischer Beschaulichkeit im freudig bewegten Auf- und Abwogen des Satzes. Denn gleich bei diesem Abschlusse tritt eine bewegte Begleitfigur auf, welche den Gedanken zu seinem tonalen Ausgangspunkt zurückbringt. So grofs ist die treibende Jugendkraft, die sich hier äufsert: sie gestattet kein langes Besinnen und schwärmendes Träumen.

Dem motivischen Materiale des 2. Seitensatzes hat der Meister einen recht breiten Raum zugewiesen. Das Thema erscheint in mannigfacher Gestalt; zunächst wird es nach einem scherzenden, rhythmisch-pikanten Zwischensatz in einen achttaktigen Abschnitt (in F dur) zusammengedrängt, erscheint dann nach Wiederholung des Zwischengliedes in seiner ersten Hälfte in F dur, die sofort unter Verkehrung der Stimmen in f moll wiederholt wird, dann, ebenfalls nur mit seinem ersten Teil, in As dur und in c moll. Hier verwendet Beethoven nun den abwärts steigenden Gang, um

nacheinander in G dur, f moll, c moll und G dur — hier breit und ausführlich — zu schliefsen. Jetzt beginnt ein abermaliger Orgelpunkt; der Zwischengedanke

etc.,

setzt auf der Dominantharmonie des Haupttones ein und leitet in den Anfang des Satzes zurück.

Die Wiederholung des Hauptsatzes geschieht zunächst notengetreu; dann fällt der erste Verbindungssatz fort, und der Hauptsatz tritt in der schon verwendeten Form auf, so, dafs das Hauptmotiv in Oktavengängen des Basses erscheint. Dann erst folgt der Verbindungssatz. Das weitere entwickelt sich im grofsen und ganzen parallel der ersten Fassung. Beim abermaligen Erscheinen des Hauptsatzes an dieser Stelle:

etc.

verändert ihn Beethoven durch Kürzung um 2 Takte; er benutzt dann das zweite Motiv weiterhin oberhalb des Trillers auf dem Orgelpunkt c und entwickelt aus ihm freie Bildungen technisch glänzender Art, läfst das Hauptmotiv auf der Dominant erscheinen und leitet durch einen abermaligen 12taktigen Triller zum Einsatz des führenden Gedankens in A dur über; daran schliefst sich die Wiederholung des Themas in a moll; nochmals setzt das Hauptmotiv ein, auf der Dominant beginnend und in die Tonika einmündend, und der Satz ist zu Ende. Diese Art der Schlufsbildung zeigt in schöner Andeutung schon die Züge einer echt Beethovenschen Koda, welche dem Blick weite Fernen öffnet. Und sie ist voller Humor und Schalkheit zugleich: die fern ab gelegene Tonart A dur ruft neue Bilder hervor, die Molltonart trübt diese sofort,

langsamer und langsamer wird die leise Bewegung, dann ruft der donnernde letzte Einsatz des Hauptmotives jeden, der sich dem Zauber hingegeben, mit dem Ausdrucke kräftigen Behagens in die Wirklichkeit zurück. Wir wissen, dafs Beethoven derlei Überraschungen auch in seinen freien Fantasien anbrachte. Auch Haydn war ja derlei Scherzen nicht abhold; aber hier ist mehr als ein Haydnscher Witz.

Von den Beurteilern des Werkes darf Elterlein füglich übergangen werden. Lenz hat unrecht, in der Sonate nur ein Virtuosenstück zu sehen. Wenn Wasielewski meint, dafs trotz der Verschiedenheit der 3 Werke in dem gesamten opus 2 doch so viele gemeinsame charakteristische Eigenschaften steckten, dafs diese auf dieselbe Entstehungsquelle hindeuteten, und er diesem Satze die Erklärung beigibt, dafs »nicht allein die zum Idealen hinstrebende Richtung, das Intensive des Ausdruckes dies dartun, sondern auch das Vorwalten ganz bestimmter idiomatischer Eigenthümlichkeiten, wie rhythmische Verschränkungen, synkopierte Tonfolgen, scharfe Betonungen leichter Taktteile und das hartnäckige Festhalten gewisser Tonphrasen«, so ist das durchaus richtig und beweist wie so manches andere die Einheitlichkeit der künstlerischen Erscheinung des Meisters. Aber es folgt daraus etwa nicht, dafs die Werke gleichzeitig konzipiert wurden. Wir sahen, dafs die erste Sonate auf die Bonner Zeit zurückweist. Prüft man insbesondere die leitenden Ideen der ersten Sätze, so wird sich in der Tat bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch viel gemeinsames ergeben. Das Stürmen und Drängen, das hier waltet, erscheint in der ersten Sonate in bestimmter Andeutung, in der zweiten und dritten mehr und mehr ausgeführt. War in der Adur-Sonate die Einheit nicht ganz bis zum Schlusse des Werkes gewahrt, so ist dies in der dritten Sonate durchaus der Fall. Sie ist kein Werk, das der Kampf mit dem Leben geboren, keines, dessen Diktion sich zur ganzen Höhe des Beethovenschen Pathos erhebt. Aber sie ist trotzdem eine Schöpfung, deren Inhalt erlebt ist. Es ist

nichts konstruiertes, nichts gemachtes in ihr, alles trägt den Stempel unmittelbaren Empfindens, eines Empfindens, das sich nicht in lyrischem Schwelgen wiegt, das vielmehr gewonnen wurde aus dem Gefühl, drückender Enge entronnen zu sein, frei die Schwingen regen zu dürfen einer glückverheifsenden Ferne entgegen. Das erklärt auch wohl die äufserlichen Züge, die wir bemerkten. In frohem Wagemut der Jugend ist das Werk empfangen und gezeitigt worden, und als hervorragendes Denkmal aus Beethovens glücklicher Zeit mufs uns diese Sonate besonders lieb sein.

Opus 7:
Sonate in Es dur.

Beethovens nächste Solo-Sonate (ein der Vergangenheit geläufiger, uns sonderbarerweise nicht mehr recht mundender Ausdruck) wurde am 7. Oktober 1797 in der Wiener Zeitung unter dem Titel angezeigt: Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte composée et dediée à Mademoiselle la Comtesse de Keglevics par L. v. Beethoven. Oeuvre 7. A Vienne chez Artaria et Comp. Derselbe Verleger hatte auch die zwischen den ersten Sonaten und diesem Werke liegenden Schöpfungen herausgegeben, sich deren jedoch teilweise nach einigen Jahren wieder entäufsert. Aus der Zahl dieser Arbeiten möge hier die Sonate für 4 Hände[1]) wenigstens erwähnt werden, ein zwei-

[1]) op. 6. Sie ging aus Artarias Besitz in den von Joh. Cappi in Wien über.

sätziges Werk von wenig hervorragendem Gehalt, das auf eine frühere Zeit der Entstehung zurückweist.

Die Tage, in denen die Esdur-Sonate geschaffen wurde, waren für Beethoven recht glückliche und zufriedenstellende. Die Unruhen, welche 1797 mit Napoleons Eroberung von Krain, Kärnthen und Tirol verbunden gewesen, waren vorüber. Ernstlich war die Stadt Wien nicht in Mitleidenschaft gezogen worden, und so hatte Beethovens Tätigkeit als Lehrer keine Beeinträchtigung erfahren. »Mir geht's gut, und ich kann sagen immer besser« hatte er im Mai dieses Jahres an Freund Wegeler schreiben können. Sein Unterricht war sehr besucht, und unter seinen Schülerinnen erschienen Trägerinnen vornehmster Namen. Frl. von Keglevics war eine dieser Damen. Anna Luise Barbara (la comtesse Babette)[1]) war die Tochter des Grafen Karl Keglevics de Busin und der Gräfin Barbara Zichy. Anfangs 1800 oder 1801 heiratete die junge Dame den Fürsten Odescalchi. Beethoven, der ihr noch das Konzert op. 15 und die Variationen in Fdur (op. 34) zueignete, blieb auch in der Folge in direkter Beziehung zu der Fürstin, da im Hause ihres Gatten viel und gut musiziert wurde.

Wie aus den von Nottebohm[2]) mitgeteilten Skizzen hervorgeht, war das Werk ursprünglich nur dreisätzig gedacht.

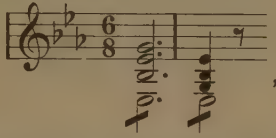
---

[1]) Ein Neffe der Gräfin B. Keglevics hat brieflich (Nottebohm 2. Beethoveniana 512 Anm.) bemerkt: »Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch ein Mädchen und er ihr Lehrer war, componirt. Er hatte die Marotte — eine von den vielen — daſs er, da er vis-à-vis von ihr wohnte, in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lectionen gab.« Dazu ist wohl ein Fragezeichen zu setzen: die Vernachlässigung seiner äuſseren Person fällt erst in spätere Zeiten.

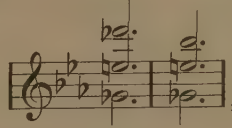
[2]) 2. Beethoveniana S. 508 ff.

I. Satz.

Die treibende, gleichmäfsige Bewegung des Hauptsatzes herrscht von allem Anfang an. Wohl wegen des Umstandes, dafs sich die vier ersten Takte, in ihren Oberstimmen betrachtet, von den folgenden abheben, und weil diese Takte sich auf einer einzigen Harmonie aufbauen, hat Marx geglaubt, sie als eine Art von Einleitung betrachten zu müssen; gewissermafsen wohl als neutralen Boden, aus dem der Hauptsatz erwachse. Nichts kann verkehrter sein. Den in selbstbewufster jugendlicher Kraft sich regenden Hauptsatz eröffnet das Motiv:

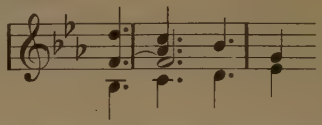


das schon darum nicht als etwas allein stehendes anzusehen ist, weil es im Hauptsatz und der Durchführung weitere Verwendung gefunden hat und sich dadurch als integrierender Teil des ganzen erweist. Mit dem Ende des vierten Taktes springt die rhythmische Bewegung des Basses in die Oberstimme über und gewinnt melodische Gestaltung. Der Satz bewegt sich, kräftig emporsteigend, in regelmäfsiger Gliederung durch die Dominante zur Haupttonart zurück, und erscheint dann in der Umkehrung der Stimmenlage. Nach abermaligem Schluss in Es dur führen aus dem treibenden Achtelmotiv erwachsende Gänge (auch hier verkehren sich die Stimmen: zuerst Sext-, dann Terzparallelen) nach der Dominantharmonie von As dur, auf der das Eingangsmotiv wiederum einsetzt; der darauf folgende Rhythmus spielt gleich nachher in der weiteren Überleitung zum 2. Thema eine Rolle. Von der Dominantharmonie von b moll aus wiederholt sich dasselbe Spiel; das erste Motiv erscheint sodann in veränderter Form:

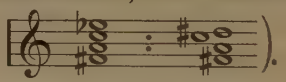


durch den übermäfsigen Sextakkord nach F dur leitend, von wo aus in energischem, freudigbewegten Spiel die Dominante des Haupttones, B dur, leicht gewonnen wird.

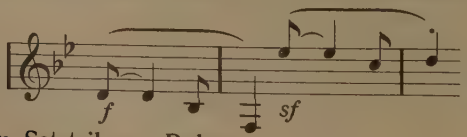
In ruhigem, heiteren Gang und voll schlichter Schönheit wandelt der Seitensatz:



schon vom 8. Takt an wird seine Bewegung jedoch lebhafter, indem die Oberstimme sich in anmutig bewegte Linien auflöst. So grofs ist die Lebensfreude, die hier zu uns spricht: es ist, als ertrüge sie den gleichmäfsig ebenen Schritt des Anfangs nicht. Dieselbe Bewegung geht auf die untere Mittelstimme über und wird dann auf einem kurzen Orgelpunkt auf f festgehalten, während dessen ein scharfes crescendo — die Achtelbewegung wird immer vollstimmiger — den Satz nach dem Quartsextakkorde des tonischen Dreiklanges von C dur führt. (Die enharmonische Verwechslung, die mancher erwarten möchte, hat Beethoven sich geschenkt:



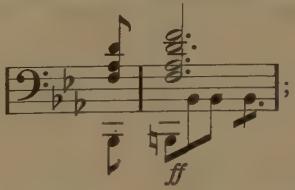
Hier kommt es zu einem neuen Orgelpunkte, der in C dur nach 8 Takten abschliefst, und zu einem kräftigen Übergang nach B dur, der Tonart des Schlufssatzes. Aber welch neues, reiches und mannigfaltiges Leben erblüht hier: die ersten 8 Takte wiederholen sich in veränderter Fassung und erweiterter Form. Dann baut sich prächtig bewegtes harmonisches Figurenspiel über einem abermaligen Orgelpunkt auf, und scharf-gegensätzliche, synkopierte Rhythmen, deren Accentuierung bedeutsam ist (es ist freudejauchzendes Kraftgefühl, das sich in diesen Synkopen Luft macht:



bringen den Satzteil zur Ruhe.

Die Durchführung setzt mit der Dominantharmonie von c moll ein. Zunächst erklingt fortissimo das Eingangsmotiv, dann der tonische Dreiklang von c moll, und mit dem Materiale des Hauptsatzes in neuer Gruppierung und mit dem fröhlich-derben Synkopen-Motiv des Schlufssatzes moduliert die Durchführung nacheinander nach As, nach f, nach g, D und a. In a setzt nun das Eingangsmotiv nochmals ein, um von Takt 5 ab (nach dem Doppelstrich) eine Fortführung zu finden, deren rhythmische Gliederung auf einer Stelle des Hauptsatzes ruht. (Vgl. das Beispiel auf S. 65, Z. 4 v. u.) Dasselbe Spiel wiederholt sich, jedoch mit bemerkenswerten dynamischen Kontrasten, in d moll; das Eingangsmotiv setzt darauf aufs neue piano und pianissimo auf d als Tonika von d moll und als Terz der Dominantharmonie von Es dur ein, worauf der Hauptsatz zurückkehrt. Gegenüber dem Reichtume des ersten Abschnittes der Sonate erscheint die Durchführung etwas kurz geraten. Die breite Entfaltung jenes mag wohl die Ursache ihrer besonders gedrungenen Gestaltung sein.

Der Repetitionsteil bringt zunächst nur geringe Änderungen des ersten Abschnittes, und die trotz jener im ganzen allzugenaue Übereinstimmung der einzelnen Abschnitte ist es wohl, die Beethoven veranlafst hat, dem ganzen eine Koda beizugeben. Es ist nicht zu leugnen, dafs ohne diese das Interesse an dem ganzen Satze wesentliche Einbufse erleiden würde. Die Koda beginnt mit einer plötzlichen Ausweichung aus der Dominant-Harmonie von Es dur nach dem verminderten Septimenakkord auf dem Leittone der c moll-Skala:



sie benutzt bekannte Elemente aus dem vorhergegangenen und fügt nur in den abwärts steigenden Sextengängen der linken

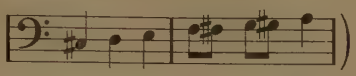
Hand und in dem Schlufstakte neues hinzu; die letzten Takte sind aus dem Eingangsmotiv heraus entstanden. —

Mit Enthusiasmus wird kaum jemand von dem Satze sprechen. Er ist schön und edel, ohne Frage; er weist echt Beethovensche Züge auf, verrät die Energie und Schaffensfreudigkeit des Meisters, seinen starken jugendlichen Drang emsiger Kraftbetätigung. Aber am Mafsstabe anderer Beethovenscher Werke gemessen, fehlt ihm der höchste Schwung des Ausdruckes; die Gedanken erscheinen nicht in der wunderbaren plastischen Schärfe und Rundung, die wir aus anderen Werken kennen. Man ist auch wohl berechtigt zu sagen, es herrsche viel blofse Spielfreudigkeit in der Sonate; aber das ist, wie im Eingange zu diesem Abschnitte betont, ein Resultat des damaligen Lebens Beethovens in Wien, und so treffen wir also auch hier auf individuelle Sprache, den Ausflufs sorglos-heiterer Stunden.

II. Satz.

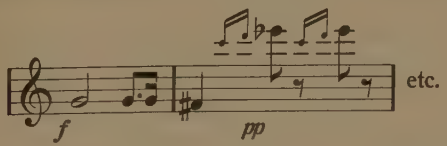
Das ernster Hoheit volle, tiefgefühlte Largo gilt mit Recht als Höhepunkt des ganzen Werkes. Der Satz steht in der Durtonart der kleinen Unterterz des Haupttones der Sonate; er ist ebenso bedeutsam wegen der eigentümlich »sprechenden« Melodik des Hauptteiles wie wegen des harmonischen Reichtums des ganzen. Das Largo beginnt mit einem in einfacher Liedform auftretenden Hauptabschnitte. Vorder- und Nachsatz der ersten Periode, des thematischen Kerns des ganzen Satzes, stehen in keiner motivischen Verwandtschaft zueinander. Die Dominanttonart wird abschliefsend nicht erreicht, da die Modulation vor dem erwarteten Schritte in die Dominante nach C dur zurückbiegt. Charakteristisch ist die im Verlaufe des Satzes nach und nach aufgegebene tiefe Lage der führenden Melodie; ebenso ihr geringer Umfang. Der zweite Teil baut — der Gegensatz ist auffallend — in dreimal 2 Takten über einfachen Akkorden melodisches Figurenwerk auf und geht von G dur aus nach dem

Eingangsgedanken zurück. Dieser erfährt nun nach 2 wörtlich wiederholten Takten eine wunderbar wirkende modulatorische Erweiterung durch machtvoll aufwärts steigende Harmonien, (die bekannte Beethovensche Linie:



deren wuchtige Accentuierung das bisherige Gleichgewicht des Satzes zerstört. Die harmonische Fülle dieser Gebilde, die schweren Accentrückungen machen Anhänge zum Satze nötig, ehe er schliefsen kann, und dies geschieht erst, nachdem gewaltige Kontraste in den verschieden wägenden Akkorden gegeneinander geführt sind.

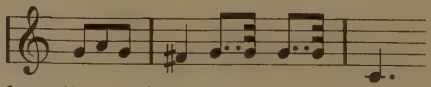
Ein kurzer Unison-Gang führt nun nach der Durtonart der grofsen Unterterz (As dur), in welcher der von tiefer Sehnsucht geschwellte Seitensatz erscheint. Den Zauber dieser im Gegensatze zum ersten Thema weitere Grenzen umspannenden Melodie hebt unübertrefflich die harmonisch figurierte Begleitung in kurzen Notenwerten. Nach 4 Takten wendet sich der Satz nach f moll und biegt nach weiteren 4 Takten nach Des dur um; hier gewinnt der Seitensatz die erste Fassung des führenden Gedankens wieder, gibt sie aber bald auf, um nach G dur abzulenken. Verfolgt man den Seitensatz im einzelnen, so bemerkt man leicht das allmähliche Aufschwingen des sehnsuchtschweren Gedankens, die harmonische Färbung wird heller und eindringlicher. Aber der Umschwung der Stimmung läfst nicht auf sich warten. Einige, die Bewegung zu ängstlichem Stillstand bringende Takte:



bereiten den vorübergehenden Einsatz des Hauptgedankens in B dur vor, aus dem Beethoven nun das rhythmische Motiv

in der auch schon vorher angewendeten Umgestaltung wählt, um in die führende Tonart und den Hauptsatz selbst zurückzukehren.

Es ist früher schon einmal von der unvergleichlichen Art die Rede gewesen, in welcher Beethoven die Entwicklung seiner Sätze von Anfang an andeutet, deren Fortführung sozusagen gleich im thematischen Wurfe selbst motiviert. Hier ist ein neues Beispiel. Gegen das schwermütig sinnende Eingangsthema erhebt sich zunächst der leichter gefügte G dur-Zwischensatz, dessen Art nicht so vollwichtig erschien, ihn zu einem selbständigen Ganzen auswachsen zu lassen. Aber er bereitet — in gewissem Sinne, selbstverständlich nicht motivisch — das Gegenbild gegen den lastenden Ernst des Hauptsatzes vor, das in dem sehnsuchtsvollen Gesang des Seitensatzes erscheint. Aus diesen beiden Elementen, resp. den aus ihnen hergeleiteten Stimmungen entwickelt sich der Satz, und wer ihn aufmerksam verfolgt, wird finden, dafs ein fortwährendes Widerstreiten dieser Empfindungen in ihm herrscht, das sich in den ab- und aufsteigenden Tonfolgen darstellt. Gegen den Schlufs des wiederholten Hauptsatzes erfährt dieser eine unerwartete Weiterung; aus der ersten Fassung:



wird mit wundervollstem Aufschwung:

Damit ist der den Anhang zum ganzen Satze einleitende Eintritt des zweiten Themas (im Basse) innerlich motiviert, wie auch die lebhaftere Führung der Begleitstimmen. Bis zum Schlusse hin läfst sich das über die beiden Grundstimmen des Satzes gesagte leicht verfolgen Wir können davon absehen. Nachdem der wiederholte Seitensatz nach G dur geführt hat, setzen dem ersten Thema entnommene Rhythmen ein, und der Satz gelangt nach und nach zur Ruhe.

Eine Schöpfung ernster Schönheit voll. Sie zeigt überall bedeutende gegensätzliche Bildungen, in tonaler, dynamischer und rhythmischer Beziehung. Wer sich ihrer klar bewufst ist, wird leicht begreifen, warum manches in der Beethovenschen Schreibweise den Zeitgenossen nicht in den Kopf wollte. So konnte auch die neue Form der strengen alten Schule nicht passen. Aber welche Rundung des formellen Aufbaues waltet hier trotz ihrer grofsen Dehnung durch den breiten Anhang! Wie erscheint alles an seinem Platze, wie ist gerade hier nicht ein einziges Taktteilchen zuviel, nicht ein einziges, das man sich anders und besser denken könnte!

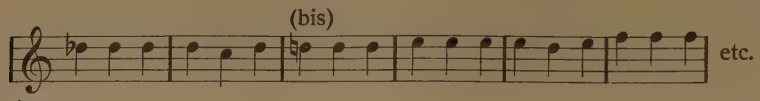
Wiederum ist es persönlichste Sprache, die uns hier entgegentönt. Ob ein besonderes Ereignis sie weckte, wissen wir nicht; das eine aber dürfen wir sagen, dafs tiefe Sehnsucht nach Glück und banges Ahnen gleichmäfsig geholfen, dies herrliche Largo zu schaffen.

III. Satz.

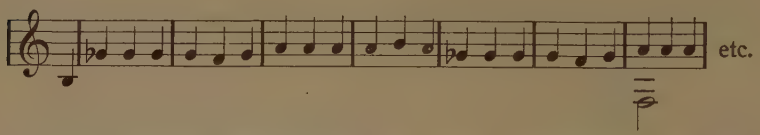
Zum dritten Satze haben sich Skizzen[1]) erhalten. Am Rande eines im Besitze des British Museum befindlichen einzelnen Bogens ist zu lesen: »diverse 4 bagatelles de B. inglese ländler u. s. w.« Der Bogen enthält keinerlei Skizzen zu anderen Sätzen der Sonate, und Nottebohm hat mit Recht daraus geschlossen, dafs die Skizzen mit anderen für eine Sammlung von Bagatellen dienen sollten. Ob Beethoven einen tieferen Grund hatte, die Skizzen zu einem Teile der Sonate zu verwenden, läfst sich nicht sagen. Sie sind zu lang, um hier ganz wiedergegeben werden zu können; aus ihnen geht hervor, dafs der Meister längere Zeit zur endgültigen Feststellung des führenden Gedankens gebrauchte, wenngleich die Grundlinien von Anfang an feststanden. Für den zweiten Teil des Hauptsatzes, der jetzt den Anfangston mit dem

[1]) Nottebohm, 2. Beethoveniana 511.

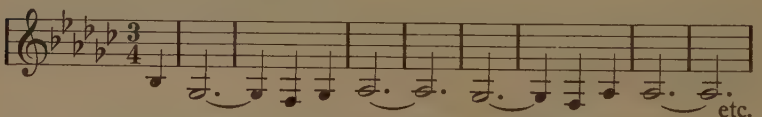
ersten gemein hat, sollte ursprünglich die tiefere Quarte, also f stehen. Das Minore skizzierte Beethoven mehrmals:



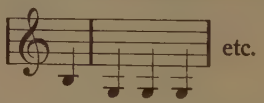
dann:



die erste Fassung beabsichtigte eine andere Modulation, wie der 3. Takt zeigt. Die harmonische Figuration ist späteren Datums. Die mitgeteilte Stelle ist wichtig, in erster Linie deshalb, weil sie erkennen läfst, dafs die Auffassung des Minore, wie sie Carl Reinecke[1]) bietet, falsch ist:



Wenn Reinecke sich gegen die Annahme des Minore als

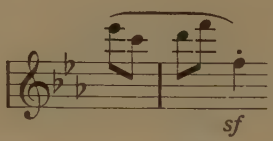


erklärt, so ist das richtig: Beethoven hat ja keine Doppelbezeichnung der ersten Noten jeder Triolengruppe als Achtel und Viertel gegeben; aber Reineckes eigene Auffassung ist um nichts richtiger. Hierüber wird weiter unten mehr zu sagen sein.

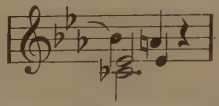
Beethoven hat dem Allegro keine weitere Bezeichnung gegeben; es ist weder ein Scherzo noch ein Menuett, und dürfte sich, falls man eine Bezeichnung wünscht, am ehesten lyrisches Intermezzo nennen lassen. Es ist ein ungemein reizvolles Gebilde, nach jeder, der melodischen, harmonischen oder formellen Seite hin betrachtet. Der erste Teil reicht in seinem Vordersatze

[1]) Die Beethovenschen Klavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin von C. Reinecke. 3. Aufl. Leipzig, Gebr. Reinecke.

bis zum 8. Takte, dem Halbschlusse auf der Dominant. Der Nachsatz beginnt kongruent dem Vordersatze, wird aber in seiner Fortführung unterbrochen durch die Ausweichung nach c moll. Hier beginnt das schon die mittleren Takte des ersten Abschnittes beherrschende, den akkordischen Eingang ablösende, dort allerdings bei seiner Weiterführung um die beiden ersten Noten verkleinerte Motiv:

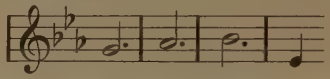


ein echt Beethovensches Spiel mit kräftigen Accentverschiebungen, bis aus ihm ein Gang hervorwächst, der den ersten Teil, in dem also die Haupttonart abschliefsend nicht mehr erreicht wird, endet. Der zweite Teil beginnt mit dem Anfange des ersten Motivs, basiert dies aber auf den verminderten Dreiklang e—g—b resp. den Dominantseptimen-Akkord von f moll. Der Satz ist hier zunächst zweistimmig und kanonisch gehalten, dann entwickelt sich aus der Oberstimme eine Fortführung des Motivs, die über leichten akkordischen Grund in den ersten Teil zurückleitet. Der Eingang kehrt wieder; statt des ursprünglichen Nachsatzes erscheint aber jetzt die Versetzung des Vordersatzes nach es moll mit dem überaus wirkungsvollen Trugschlufs in Ces dur. Das hartnäckige Festhalten einer Tonart oder eines Akkordes, wie wir es bei Beethoven oft auch an anderer Stelle dieses Satzes (wenn auch in bescheidener, dem Umfange des ganzen entsprechender Ausdehnung) antreffen, bemerken wir wiederum. Aus dem Spiel zwischen Dominant und tonischer Harmonie von Ces dur entwickelt sich ein festgefügtes vierstimmiges Gebilde, das in den übermäfsigen, nach B dur leitenden Sextakkord

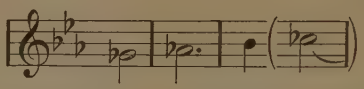


führt. Hier beginnt zunächst über dem nun als Dominant auf-

zufassenden b ein neues motivisches Spiel voller Grazie und neckischer Schelmerei mit dem im eigentlichen Sinne treibenden Motiv des Satzes, das oben angeführt wurde, und mit den Schlufshängen des ersten Teils fast parallel gehenden Bildungen kehrt der Satz wiederum nach Es dur zurück, um noch einen über dem Orgelpunkt auf dem Ton es gebauten, im doppelten Kontrapunkt gehaltenen Anhang zu erfahren. Die Linie:



begegnete uns schon in der Ces dur-Stelle des zweiten Teiles in dieser:



und im ersten Abschnitt in der verkleinerten Form:

Es liegt ein eigentümlicher Reiz in dem Aufsuchen derartiger Beziehungen; dafs diese bei Beethoven niemals irgendwie aufdringlich erscheinen, macht nicht den geringsten Teil des Wertes Kunst aus.

Von dem Minore in es moll war schon oben die Rede; es tritt in schönster symmetrischer Gliederung und in bedeutungsvollem Gegensatze zum Hauptteile des Satzes auf: dort das helle Dur, hier das tiefdunkele es moll, dort ein freundliches Regen, hier gleichmäfsiges leidenschaftlich-trübes Hasten, dort eine Fülle von Melodie, hier vorherrschend ebene Figuration. Wie nächtliche Schatten huschen die Triolen vorüber. Es ist bei der Wiedergabe daran festzuhalten, dafs Beethoven, abgesehen von den die Crescendo- und f-(ff-)Zeichen tragenden Takten, nur einige wenige Noten stärker hervorgehoben wissen will; es soll, so wie Beethoven den Satz bezeichnete, keine »Melodie« zu hören sein. Diese Ausführung der oben mitgeteilten Skizze mag schon bei

deren Niederschrift beabsichtigt worden sein; hätte Beethoven eine Melodie, wie sie Reinecke annimmt, haben wollen, so mufsten die Skizzen das irgendwie angeben. Mit Reineckes Auffassung geht das Charakteristische des Satzes völlig verloren, das eben, wie schon gesagt, in dem gleichmäfsigen Vorübergleiten der Triolengruppen liegt.

Über die Form ist nichts weiter zu sagen. Beachtenswert ist der Anhang zum Minore, in dem die Oberstimme die herrschende Bewegung zu Gunsten einer kurzen melodischen Linie aufgibt. Diese Eindämmung des Stromes leidenschaftlichen Empfindens wurde nötig, um den Wiedereintritt des Hauptsatzes künstlerisch zu motivieren.

IV. Satz.

Das Thema des Rondos ergeht sich in fröhlich tändelnder und neckischer Grazie. Ihm ist es wohl in erster Linie zuzuschreiben, dafs die Sonate nach ihrem Erscheinen in Wien »die verliebte« genannt wurde; man nahm an, Beethovens Interesse für die Gräfin Keglevics wurzele tiefer, und dieser Annahme kam die ihr gewidmete Sonate, vor allem wohl dieser Teil, zu Hilfe.

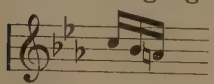
Der führende thematische Gedanke verläfst die Tonart Es dur nicht; aber er ist doch in jeder Beziehung reizvoll gebildet. Beethoven beginnt nach dem unbegleiteten Einsatze der Melodie mit dem Dominantseptimen-Akkorde, über dem die Melodie einen Vorhalt vor der Terz bildet. Dasselbe Spiel mit Vorhalten wiederholt sich in folgendem mehrmals, ohne doch, dafür sorgen die verschiedenen rhythmischen Gruppierungen, irgendwie eintönig zu werden. Erst der Anhang zu der achttaktigen Periode bringt den Satz in die Dominanttonart, worauf der Nachsatz des Hauptthemas in leichter Veränderung wiederholt wird. Der Gedanke des Nachsatzes wird nun weiter ausgesponnen. Man kann nicht sagen, dafs der Abschnitt, in dem Beethoven auch von der ehe-

dem sehr beliebten Manier, die Hände ihre Lagen vertauschen zu lassen, und dem Echo-Effekte Gebrauch macht, sehr wirkungsvoll oder besondes schön wäre. Im Gegenteil, er macht einen etwas allzu symmetrischen und altfränkischen Eindruck, und ist m ganzen recht steif und harmonisch dürftig gehalten, trotzdem Beethoven gegen den Schluſs des Abschnittes hin dem ganzen eine humoristische Pointe:

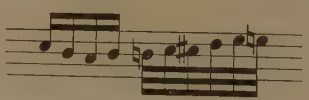
abzugewinnen verstanden hat, damit einen glücklich kontrastierenden Gegenpunkt zum Ausgange des ganzen und dem folgenden gewinnend.

Der erste Seitensatz setzt, merkwürdig genug, auf der Dominantharmonie von c moll ein, wendet sich sofort nach B und schlieſst den Vordersatz auf f, um den Nachsatz, dem ein Anhang beigefügt wird, wieder nach B dur zu leiten. Das Seitenthema tritt in einer offenbar als Gegensatz zum Hauptgedanken beabsichtigten etwas kurzatmigen und damit humoristisch wirkenden Fassung auf:

Die Überleitung zum Eingange des Satzes bringt andeutungsweise eine Beethovensche Eigentümlichkeit des Stiles, indem die Triolenbewegung:

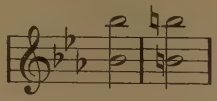


diese Fortsetzung erfährt:



Solchen Beschleunigungen von Tonfiguren begegnet man in seinen Werken, namentlich auch in gröſserem Umfange, häufig.

Nach Wiederholung des Hauptthemas mit seinem Anhang, der wie beim ersten Auftreten nach B dur führt, geht der Satz durch:



in der bekannten Weise nach c moll, der Tonart des zweiten Zwischensatzes. Die Parallele zum Beginn des ersten Zwischensatzes liegt auf der Hand, wenngleich dort mit dem Tone h und der gleichzeitig erscheinenden Dominante g das Thema selbst anhub, und die Tonart c moll nur durchgehend berührt wurde.

Der zweite Zwischensatz selbst kann auf gröfseres Interesse keinen Anspruch erheben; die fortwährende Verwendung des Begleitmotives

gibt dem Satze, der in seinem ersten Abschnitt nach der Parallel-Tonart, dann nach f moll, G dur und zurück nach c moll moduliert, einen Etüden-artigen Anstrich, der sich wenig glücklich in den den ganzen Satz umspannenden thematischen Rahmen einfügt.

Wenn das Hauptthema zum dritten Male erscheint, erfährt es einige Abänderung, indem dreizeitige gegen zweizeitige Rhythmen und melodische Verzierungen auftreten. Aber all das geht im grofsen und ganzen doch nicht über das konventionelle Mafs hinaus. Erst die vierte Einführung des Themas bringt einige einschneidende und neue Abweichungen von der ursprünglichen Fassung. Der Anhang moduliert wie zuerst nach B dur. Nach der Fermate setzt nun pianissimo der Ton h der Begleitung ein, aber der Satz wendet sich nicht wie oben nach c moll, sondern h erscheint als Dominant von E dur, in welcher Tonart nun der Hauptsatz abermals auftritt, um neuerdings Abänderungen zu erleiden und vom 5. Takt ab sich der Haupttonart wieder zuzuwenden. Ein wenig interessierender Anhang, der nur in lockerem Zusammenhang mit dem Voraufgegangenen steht, macht den Beschlufs des Satzes aus.

Von den Beurteilern der Sonate hat Elterlein unbegreiflicherweise im 1. Satze etwas von der Gefühlsromantik der nach Beethovenschen Zeit gefunden. Wo in aller Welt ist hier weiche Zerflossenheit oder gefühlsselige Schwelgerei auch nur in der leisesten Andeutung, die ein solches Urteil rechtfertigen könnte? Marx,[1]) der über die Entstehungszeit des Werkes nicht unterrichtet war, nannte die Sonate eines der feinsten Tongebilde, das wir überhaupt besitzen, und dies, trotzdem er das Finale mit dem nicht passenden Beiworte »weichzerflossen« charakterisierte. Auch Lenz preist die Sonate hoch; seine Ansicht, dafs der 1. Satz nicht über Haydn-Mozarts Weise hinaus reiche,[2]) bedarf keiner Widerlegung. Im 3. Satz sieht derselbe Schriftsteller ein schlicht-ländliches Gemälde, eine Belebung der anorganischen Natur durch denselben Geist, der in Calame, dem grofsen Genfer Maler, mächtig gewesen . . . Ein Vergleich zwischen dem Maler und dem Musiker wäre nur möglich, wenn jener nicht der unübertreffliche objektive Schilderer seiner Schweizerischen Heimat, dieser nicht der subjektivste Komponist gewesen wäre, von dem die Kunstgeschichte weifs. Wasielewski erkennt in der Sonate deutliche Spuren, einen neuen Weg zu betreten, ein Satz, den man im Hinblick auf die zwei ersten Teile des Werkes wohl unterschreiben darf. Wenn derselbe Autor dann weiter bemerkt, dafs im 1. Satz ein eigentümliches Treiben und

[1]) A. B. Marx, L. v. Beethovens Leben und Schaffen. Berlin, Janke. 1858. 3. Aufl. 1875. — Derselbe: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. 3. Aufl. Herausgegeben von G. Behncke. Berlin, Janke. 1898. (Im folgenden als »Anleitung« zitiert.)

[2]) Wenn Lenz öfter den Ausdruck »Haydn-Mozartsche Schablone« gebraucht, so zeigt sich darin auch ein arges Verkennen dieser beiden herrlichen Meister. Gewifs treten bei beiden mehr stereotype Wendungen auf, gewifs sind die Formen ihrer Werke nicht so weit gespannt wie die Beethovens, aber »Schablonenarbeit« wird ihnen doch nur nachsagen können, wer ihres erquickenden jugendfrischen Geistes keinen belebenden Hauch verspürt hat.

Drängen herrsche, als ob es gelte, die Hülle des Keimes zu sprengen, welcher die Tonkunst zu neuem Leben wecken sollte, so ist dazu zu sagen: man darf aus diesen Worten durchaus nicht Beethovens Absicht einer Umänderung des bis dahin gewordenen Musik-Stiles folgern. Wenn er zuweilen Mifsvergnügen an früheren Schöpfungen äufserte, d. h. ein solches, das nicht, wie es auch vorkam, einer augenblicklichen Stimmung entsprang, so geschah das, ohne dafs er vorher ein langes und breites über seine Kunstmittel theoretisch reflektiert hätte und infolge abstrakter theoretischer Deduktionen zu dem Entschlusse kam, da oder dort zu ändern und die alten Formen zu erweitern. Dem widerspricht die langsame und umständliche Art seines Schaffens durchaus nicht. Beethoven schrieb nach seiner Eingebung, nicht irgend einer Doktrin zu Gefallen oder zu Mifsfallen. Reinecke meint, die Sonate »athmet lauter Heiterkeit; Anmuth und Lieblichkeit sind ihre Haupteigenschaften und selbst in den kurzen Moll-Episoden des dritten und vierten Satzes erfährt die Stimmung keine eigentliche Trübung.« Dafs hier vom 2. Satze mit keinem Worte die Rede ist, mufs auffallen; auch können die Worte Anmut und Lieblichkeit unmöglich als Charakteristika der ganzen Sonate gebraucht werden: wieviel dieser gegensätzliche Züge weist nicht allein der erste Satz auf!

Wir werden nach der eingehenden Betrachtung der Sonate zu einem anderen Resultate der Beurteilung des gesamten Werkes kommen müssen. Es ist keine Frage, die Sonate besitzt individuellen Charakter; in hervorragendem Mafse im 2. Satze, aber auch der erste ist eigenartig geprägt. Er verrät, nicht im höchsten Mafse, Beethovens energische Willensbetätigung, seine Kraft und Freude an der Arbeit. Das Largo zeigt den Träumenden mit seiner hochfliegenden Sehnsucht auf Pfaden, die noch keiner vor ihm betreten. Diese beiden Abschnitte der Sonate wollen gut zueinander passen; der dritte, obwohl Beethovenschen Geistes, fügt sich in den Zusammenhang des Ganzen nicht ohne weiteres.

Das Finale enthüllt Beethovens ernstes, männliches Wesen nicht; man darf das trotz des 2. Seitensatzes und seiner pochenden Schläge sagen. Diesen Mangel empfindet man um so mehr, als dem Satze sinnlich wirkender Klangreiz und Schönheit der Bewegungsformen vielfach abgehen. Er zwängt heterogene Stimmungselemente mehr zu einem äufserlichen harmonischen Ganzen zusammen, als dafs er sie zu einer organischen Einheit zu verbinden vermöchte.

Doch wird die Sonate ihren Wert behaupten durch die erquickende Frische, die sie, als Ganzes genommen, ausstrahlt. Auch wo Beethoven sich, wie hier zuweilen geschehen, blofser Spielfreudigkeit hingibt, konventionelle Begleitfiguren z. B. in reicherem Mafse als sonst verwendet, stets ist er doch in der oder jener Beziehung auch dort neuschöpferisch tätig gewesen. In der Es dur-Sonate, und zwar in deren Largo, hat seine Melodie zuerst in den Klavierwerken in hohem Mafse den Ausdruck gefunden, der sich deutlich wie das gesprochene Wort und noch um vieles eindringlicher zu geben vermag.

Opus 10:
Drei Sonaten in c, F, D.

Die auf die Es dur-Sonate folgende liebliche Trio-Serenade (op. 8) erschien noch im Verlage von Artaria; das nächste Werk, die dem Grafen Browne zugeeigneten drei Trios (op. 9) verlegte J. Traeg; sie wurden erst um 1819 von Artaria angekauft. Dann folgten (sie wurden am 7. Juli als unter der Presse, am 26. September 1798 als erschienen in der Wiener Zeitung angezeigt): Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte com-

posées et dediées à Madame la Comtesse de Browne née de Vietinghoff par L. v. Beethoven. Oeuvre 10 à Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. Das Verlags-Haus Eder war eine noch junge Firma; was Beethoven zu ihr führte, wissen wir nicht. Seine Beziehungen zum Grafen Browne und dessen Gattin sind nicht genügend aufgeklärt. Der Graf, Brigadier in Russischen Diensten, Sohn des General-Gouverneurs von Livland, entstammte einer ursprünglich irischen Familie. So sagt Lenz; man mufs wohl ein Fragezeichen zu der behaupteten »irischen« Abkunft setzen.[1]) Von dem jungen Grafen Browne wird berichtet, er sei öfter nach Wien gereist, wo er, im Besitze bedeutender Mittel, sehr verschwenderisch gelebt habe. In Wien machte Beethoven seine Bekanntschaft, spielte in den glänzenden Gesellschaften, die der Graf gab und führte auch seinen Schüler Ries zu ihm. Das Widmungsschreiben[2]) der Trios des op. 9 an den Grafen läfst auf lebhafte Beziehungen zu Beethoven schliefsen. Es lautet: »Monsieur, L'auteur, vivement pénetré de Votre munificence ausse délicate que libérale, se réjouit, de pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en Connoisseur, dependaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant desirée, de présenter au prémier Mécene de sa Muse, la meilleure de ses oeuvres.« Das Schriftstück ist überaus auffallend. Man kann, von einem später zu erwähnenden Falle abgesehen, der überdies

[1]) Vermutlich war Browne ein Neffe des Maximilian Ulysses, Reichsgrafen von Browne, der österreichischer Generalfeldmarschall war, und dessen und des russischen Generals Vater als Anhänger Jakobs II. aus England hatten fliehen müssen. Vielleicht gibt die »Zuverlässige Lebenbeschreibung des Grafen von Browne« (Frankfurt und Leipzig 1757) über die Familienbeziehungen des tapferen Gegners Friedrichs des Grofsen Aufschlufs; mir ist das Buch nicht zur Hand.

[2]) Ich gebe den Text nach dem Abdruck in Nottebohm's Them. Verzeichnifs S. 10.

besonders beurteilt werden muſs, Beethoven keinerlei Neigung zu Schmeichelei nachsagen. Wie kam er dazu, den Grafen Browne seinen »ersten Mäcen« zu nennen? Das Geschenk eines Pferdes, von dem berichtet wird, kann nicht die Ursache sein.[1]) So weit wir unterrichtet sind, gebührt die Bezeichnung weitaus mehr dem Fürsten Lichnowsky. Die Gräfin Browne, der Beethoven das Sonatenwerk op. 10 widmete, ist in Wien gestorben. Schon vor den Sonaten hatte er ihr die 12 Variationen über den russischen Tanz aus Wranitzky's Ballet »das Waldmädchen« (erschienen im April 1797) zugeeignet, denen er noch die Veränderungen über »Tändeln und Scherzen« aus Süssmeyers Oper: Soliman II. (erschienen im Dezember 1799) folgen lieſs.

Skizzen zu den drei Sonaten sind auf losen Bogen und Blättern erhalten, welche die Kgl. Bibliothek zu Berlin und das British Museum zu London bewahren. Zur Chronologie der Sonaten hat Nottebohm bemerkt, daſs sich aus den Skizzen ergebe, sie seien in der im Drucke erscheinenden Folge componirt worden. Als ungefähre Zeitgrenze der Arbeit an den Sonaten kann der Abschnitt von Mitte 1796 bis Mitte 1798 angegeben werden. Zu Anfang Juli 1798 waren sie beendet und druckfertig.

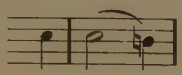
Sonate No. 1 (c moll).

I. Satz.

Das Hauptmotiv des ersten Satzes strebt in energischen Rhythmen durch den gebrochenen tonischen Dreiklang aufwärts; sofort tritt ihm, den Vordersatz des ersten Themas schlieſsend,

[1]) Beethoven nahm es mit seinen Dedikationen sehr ernst; er hat es, offenbar durch hämische und böswillige Bemerkungen veranlaſst, selbst ausgesprochen, daſs dergl. Widmungen nur als Ausdruck persönlicher Zuneigung zu betrachten wären. Davon war er weit entfernt, mit Widmungen die früher damit vielfach verbundenen Betteleien um materielle Unterstützung zu vereinigen.

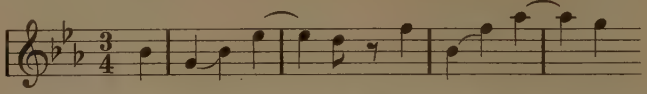
ein beschwichtigender, seinen Gang hemmender Gedanke entgegen. Wir sehen also die beiden Grundelemente — man erinnere sich an das, was über Beethovens Art, den Fortgang seiner Sätze schon in deren Beginne thematisch zu motivieren, gesagt wurde — in dieser Form:

etc., und  etc.

Schon am Anfang ist demnach der Widerstreit der Gedanken, der diesen Satz beherrscht, scharf angedeutet: im ersten Thema selbst liegt, sozusagen, sein Widerspruch. Beethoven hat diesen, nachdem die Periode regelmäfsig geschlossen, in einem breiten Anhang, der sich also aus dem 2. Motiv entwickelt und an das erste nur durch die einleitenden Arpeggien erinnert, ausgeführt. Man beachte die fünf Takte vor der Wiederkehr des Hauptgedankens: das ist Beethovensche Art, wie in dem plötzlichen fortissimo die Rückwendung erfolgt; es ist gewissermafsen ein zorniges Abschütteln quälender Gedanken. Das Hauptmotiv wird nun allein verwendet, wodurch der treibende Ausdruck an Intensität gewinnt; in der Höhe der Linien treten mächtige akkordische Schläge der Begleitstimmen hinzu, die demselben Zweck der Steigerung des Ausdruckes dienen, und mit kräftigen Dezimen-Sprüngen, wie man ihnen auch gelegentlich bei Haydn und Mozart begegnet, kommt der Hauptsatz zum heroischen Abschlufs.

Um die Tonart des Seitensatzes zu gewinnen, bildet Beethoven zunächst einen selbständigen Überleitungssatz, der von dem neutralen Ton es des Basses ausgeht und erst im 2. Takte durch die hinzutretende grofse Untersekunde des die Tonart As dur erkennen läfst. Der behaglich und wohlig sich wiegende, fast streng vierstimmige Satz wendet sich in Abschnitten von 5, 4 und 8 Takten nach der Tonika, nach f moll und der Dominant-Harmonie von Es dur und erreicht nach einem achttaktigen Orgelpunkt die Tonika der neuen Tonart auf der nun der Seitensatz beginnt:

Das weist auch in der Begleitung und der ganzen Faktur des Satzes durchaus auf eine ältere Kunst zurück, und in der Tat gibt es ein Haydnsches Thema[1]) das ziemlich genau mit jenem übereinstimmt:



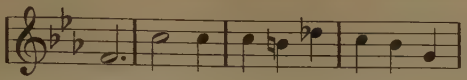
Von einer bewufsten Reminiszenz kann dabei natürlich nicht die Rede sein; es ist auch gänzlich gleichgültig, ob es sich hier nur um eine Beethoven unbewufste Erinnerung handelt; Tatsache ist, dafs man ähnlichen Bildungen, die auf der Wiederholung solcher kurzen Phrasen von der Dominant aus mit eventueller Rückleitung in die Tonika beruhen, in der früheren Kunst auf Schritt und Tritt begegnet. — In den Anhängen des Seitensatzes treten zugleich mit mächtigen Sprüngen scharfe Accentrückungen auf; der Charakter des Satzes — der vorübergehend in unisonen Gängen erscheint — wird wiederum heroischer; das Hauptmotiv tritt aufs neue auf, dann erscheint in:

die Überleitung zum 2. Thema (Orgelpunkt s. o.) angedeutet und in ruhiger Bewegung schliefst die Exposition des Satzes.

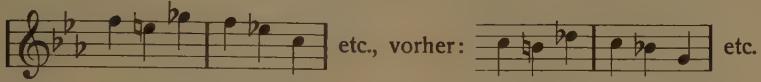
Die Durchführung beginnt mit dem Einsatze des Hauptmotivs in Cdur mit seinem den Ansturm beschwichtigenden Gefolg-Motive; dasselbe wiederholt sich von der doppeldeutigen verminderten Septimenharmonie der 7. Stufe aus, von der aus Beethoven die Septimenharmonie des Leittons von f erreicht. Beim dritten Auftreten des Hauptmotivs fällt das zweite Motiv

[1]) Vergl. Schedlock a. a. O. S. 126.

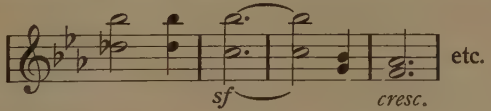
fort; die Dezimensprünge aus dem Schlusse des Hauptsatzes kehren wieder und es beginnt eine neue Satzbildung[1]) in f moll:



die sich in b moll wiederholt und einen nach Des dur überleitenden Anhang bekommt. Aus dem Materiale dieses neuen Satzgebildes entwickelt Beethoven nun die Fortführung des Durchführungsteiles:



Es erscheint zunächst befremdlich, dafs Beethoven die Durchführung nicht im wesentlichen auf das heroische Hauptmotiv basiert hat. Dieser Durchführungssatz hat unter allen am wenigsten spezifisch Beethovensche d. h. aktive Prägung, so dafs man hier nicht in demselben Sinne wie sonst vom Kulminationspunkt des ganzen Satzes sprechen kann. Die aktive Tendenz, wie sie sich im Hauptmotiv darstellt, fehlt eben, und diesen Mangel machen die starken Akkordschläge der oberen Stimmen gegen den Schlufs des Abschnittes hin nicht vergessen. Statt ihrer überwiegen die abwärts steigenden Linien, auch zeigt sich in einzelnen Bildungen:



eine Annäherung an das zweite, die aufstrebende Bewegung hemmende Motiv. Aber diese Entwicklung des Satzes war in der Exposition vorgesehn, wie wir schon daran erkannten, dafs jenes zweite Motiv schon im Hauptsatze eine breite Entfaltung gefunden hat.

---

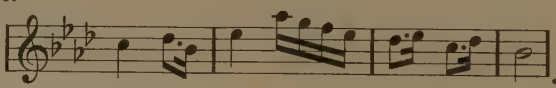
[1]) Klauwells (Geschichte der Sonate. H. van Ende, Köln. O. J.) Angabe, in der Durchführung von op. 10 No. 1 spielt das (!) Übergangsmotiv vom 1. zum 2. Thema eine Hauptrolle, ist mir unverständlich. a. a. O. S. 89.

Der dritte Teil des Satzes entfernt aus der anfänglichen Fassung die Wiederholung des ersten Themas und setzt, nachdem der Hauptsatz geschlossen, sogleich mit dem ins zweite Thema leitenden Gedanken, der diesmal vom Tone des ausgeht, ein. Das 2. Thema tritt in Fdur auf, die Fortführung moduliert nach fmoll, worauf die Rückkehr nach dem Hauptton erfolgt. Der Satz ist um mehrere Takte gegen den ersten Teil, offenbar des glänzenderen Abschlusses wegen, erweitert worden; im allgemeinen aber entwickelt sich die Reprise parallel der Fassung des ersten Teiles.

Skizzen zu dem Satze sind bei Nottebohm [1]) abgedruckt.

II. Satz.

Nach den auf uns gekommenen Skizzen war im 5. Takte des zweiten Satzes u. ff. die Fassung des Themas so beabsichtigt:



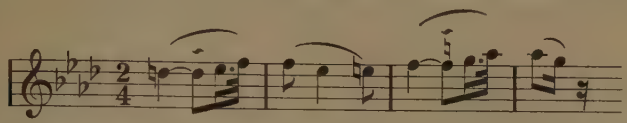
Eine spätere Fassung lautet:

und hieraus hat sich die endgültige Gestaltung entwickelt. Der Hauptgedanke umfaſst die 16 Takte des Anfanges, ein schöner, melodisch eindringlicher und rhythmisch mannigfach belebter Satz, der gleichwohl nicht zu des Meisters besten Eingebungen zu zählen ist.

Vorder- und Nachsatz wiederholen in den Takten 3 und 4 das vorhergegangene auf höherer Stufe, die Melodie springt in den Takten 5 und 6 (und entsprechend im Nachsatz) durch Akkordtöne; die charakteristischen Skalenschritte fehlen. Nach dem As dur-Schlusse setzt ein das wohlig-innige Behagen des Hauptsatzes unterbrechender Nebengedanke ein, der in dreimal 2 Takten

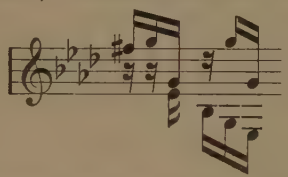
[1]) II. Beethoveniana.

die Modulation nach der Dominante von Es dur vollendet. Daran schliefst sich, durch die aufsteigende Linie in 16tel Noten eingeleitet, auf derselben Dominantseptimenharmonie beginnend ein ausgedehnter melodischer Anhangssatz, der ganz aus dem Hauptgedanken erwachsen ist, aber mancherlei neuen Schmuck erhalten hat:

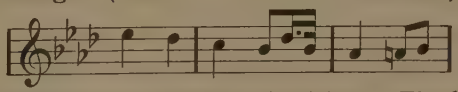


Dieser melodische Gedanke kehrt gleich darauf reich variiert wieder. Der Gang:

(die ganze Stelle erinnert an eine ähnliche in op. 2 No. 1 [2, Satz) die oben erwähnt wurde], dessen Rhythmus schon im Hauptsatze vorkommt, erscheint nachher verziert in der Linie:



Alle diese Beziehungen sind leicht zu verfolgen. Der Satz schliefst in Es dur ab, und in einfachster Weise, durch die Dominantseptimen-Harmonie, erfolgt die Rückwendung in den Anfang. Die Beziehungen zu dem Es dur-Anhangssatze werden hier durch die Hinübernahme der Triolenbewegung wieder aufgenommen. Die fernere Entwicklung macht kein weiteres Wort der Erklärung nötig. Nur das eine mufs noch erwähnt werden, dafs der Hauptsatz bei seinem dritten Erscheinen abgeändert wird; aber auch diese Umbildungen (Takt 18 ff vor dem Schlusse):

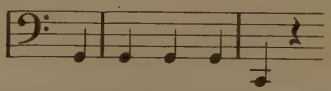


sind leicht aus dem Hauptsatze abzuleiten. Ein kurzer Anhang beendet den Satz.

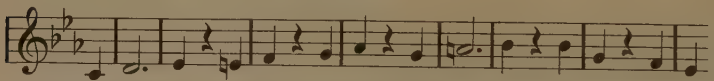
Rechnet man den kurzen Überleitungssatz, der für den Bau des ganzen bedeutungsvoll ist, ab, so entwickelt sich das Adagio mit seinem reichbewegten rhythmischen Leben aus einem einzigen Gedanken.

III. Satz.

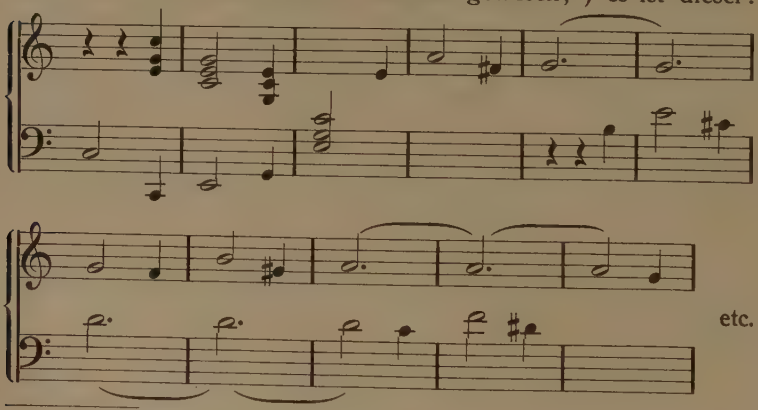
Es ist nicht unwahrscheinlich, daſs Beethoven ursprünglich beabsichtigte, der Sonate 4 Sätze zu geben; wenigstens finden sich neben Vorarbeiten zum 2. Satze Entwürfe zu einem Stücke in c moll:



das später »Bagatelle« benannt wurde. Noch ein anderer Gedanke echt Beethovenscher Linienführung:



beschäftigte ihn zur selben Zeit. Nottebohm [1]) hat noch einen dritten Entwurf mitgeteilt, von dem er ohne nähere Begründung sagt, er sei für unsere Sonate bestimmt gewesen; [2]) es ist dieser:

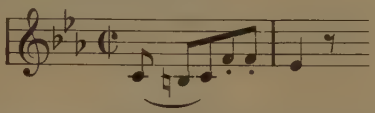


[1]) Beethoveniana XL. VI. S. 479.

[2]) Vergl. zu der ganzen Stelle auch: Kalischer, die Beethoven Autographe der Kgl. Bibliothek zu Berlin. (»Monatshefte für Musik-Geschichte« 1895/96.)

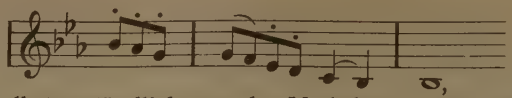
Dabei finden sich die Worte: »durchaus nur so ohne Trio nur ein Stück«. Sie hängen ohne Zweifel mit einer an anderer Stelle vom Meister geäufserten Absicht zusammen, möglichst kurze dritte Sätze zu schreiben; so notierte Beethoven während der Arbeit am 2. Satz von op. 10 No. 2: »die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16—24 Takten«. — Was ihn am Ende bewog, der Sonate nur drei Sätze zu geben, wissen wir nicht.

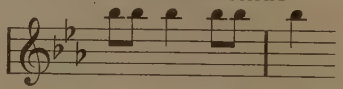
Das Finale ist ein Satz von echt Beethovenschem Charakter. Aus dem lebhaften Hauptmotiv:



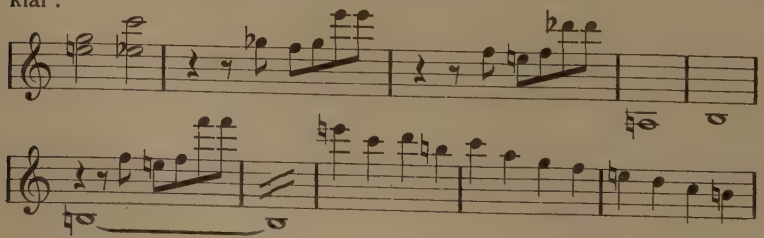
entwickelt sich vornehmlich der das ganze beherrschende Gedanke, der sich in regelrechter Bildung über die Dominante nach der Tonika zurückbewegt, einen über dem Orgelpunkt auf c errichteten Nachsatz bekommt und sich dann in einen überstürzenden Gang in 16tel Noten auflöst, der zur Dominante moduliert. Das ganze steckt voll von Gegensätzen: die Unison-Linien und die den Vordersatz abschliefsenden Akkorde; das knapp gefafste Hauptmotiv und die grofse Weitung der Linie in den Takten 7 und 8; die Begleitstimme zu dem abwärts rollenden Gange mit ihren regelmäfsigen Accenten und die scharfen Accentverschiebungen der abschliefsenden Takte; der abwärts geführte Gang und das bis zum Schlusse wachsende forte.

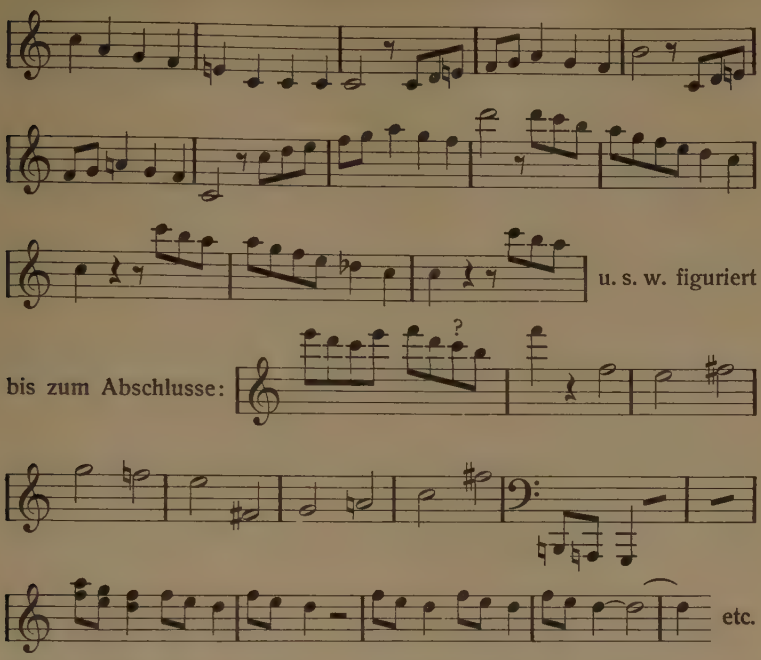
Mit pathetischer Würde und Hoheit setzt das zweite Thema in der Parallel-Tonart Es dur ein, aus einem Motive gebildet. Beethoven schliefst — ein prächtiger Einfall — den Nachsatz dieses Themas nicht nach 8 Takten ab, was er zuerst zu beabsichtigen scheint, sondern erweitert in Takt 7 ff auf dem ruhenden b der untersten Mittelstimme derart das ganze Gebilde, dafs er gegen das Motiv:

das andere 

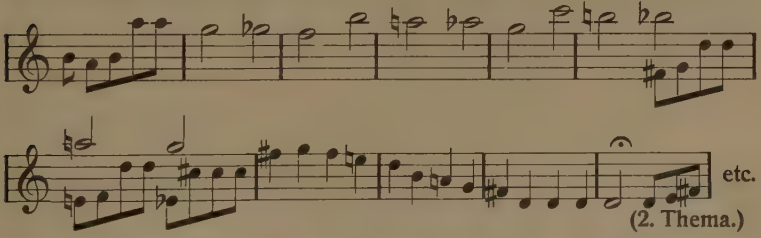
welch letzteres selbstverständlich aus der Umkehrung des ersteren entstanden ist und in dieser Form schon in Takt 6 erschien, führt. Das geschieht zweimal, worauf der Seitensatz mit der Erweiterung des umgekehrten Seitenmotivs kadenzierend in Es-dur schliefst, um sofort in das Hauptmotiv, das nun in Dur erscheint, zurückzuspringen. Die Schlufshänge bringen wiederum neue humoristische Gegensätze, die beim Lesen sofort auffallen und nicht besonders aufgeführt zu werden brauchen. Nur der Beginn des Schlufssatzes des ersten Teiles ist aus dem Hauptmotiv erwachsen, dann hat Beethoven wesentlich mit freien Bildungen (das nachher variiert erscheinende  erinnert allerdings an die letzten Noten des Eingangsmotivs) weiter gearbeitet.

Der Grund hierfür ergibt sich aus dem folgenden Durchführungsteil, der seinerseits ganz aus dem Hauptmotiv hervorgegangen ist. Die rhythmische Bewegung der Schlufstakte der Durchführung ruft uns das Hauptmotiv des ersten Satzes der 5. Sinfonie in die Erinnerung. Die lebhafte, in ihrer Kürze so überaus prägnante und bezeichnende Art dieses Durchführungssatzes läfst es kaum vermuten, dafs Beethoven ursprünglich eine viel breitere Entwicklung dieses Abschnittes beabsichtigte. Leider wird deren Gang aus den erhaltenen Skizzen nicht völlig klar:





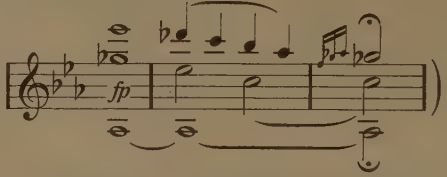
Eine zweite Skizze lehrt, in welcher Art sich Beethoven die Ausführung gegen den Schlufs des ersten Entwurfs hin dachte:



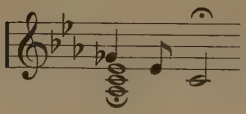
Alles das deutet direkt darauf hin, dafs die Skizzen der Durchführung dienen sollten. Bemerkenswert ist, dafs Beethoven späterhin den Gedanken, dem 2. Thema auch hier eine Stelle zu geben, hat fallen lassen.

Der Repitit ionsteil entwickelt sich wie zu Anfang; das 2. Thema setzt in C dur ein und man erwartet den Schlufs in dieser Tonart, aber Beethoven bildet die Anhänge ohne weiteres

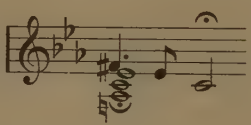
in c moll. Der Satz scheint sich nun ganz parallel der anfänglichen Gestaltung weiter entfalten zu sollen; aber das Motiv des ersten Schlusses benutzt Beethoven nun weiter, um den Satz von c moll nach der Dominantharmonie von Des dur zu bringen, und nach dem wunderbaren Ruhepunkte (man mag in dem Gang in Viertelnoten eine Erinnerung an die abwärts steigende Linie in Achtelnoten des Taktes 4 sehen:



das 2. Thema nochmals, in langsamer Bewegung, einzuführen. Aber der Gedanke schliefst nicht ab, sondern endet auf der Dominantharmonie. Der letzte Takt:



erfährt sofort mit harmonischer Trübung:



eine Wiederholung und der Schluſs setzt ein.

Wer möchte das zwingende dieser rein persönlichen Sprache allein mit den Regeln der Musik-Grammatik zu erklären unternehmen wollen? Nur aus der Tiefe der Gegensätze in des Meisters Gefühlsleben sind alle diese Bildungen und ihre Entwicklung zu verstehen: der mit unheimlicher Eindringlichkeit einherstürmende, an Intensität des Ausdruckes sich mehr und mehr steigernde Beginn, das trotzig wilde Auflehnen, wie es sich in dem abwärts stürmenden Gange, den scharfen Accenten und anderwärts dokumentiert, das ernste 2. Thema, die bacchantische Fröhlichkeit des in Dur auftretenden Hauptsatzes, die schmerzhafte Resignation gegen den Schluſs des ganzen Satzes hin, das zuckende, plötzliche Aufbäumen gegen trübes Ahnen und Sinnen (Takt 9 vor dem Ende des Satzes) und das eigentümliche Halbdunkel dieses Schlusses selbst. . . . . .

Von den Erklärungen, welche das Werk gefunden hat, ist wenig zu sagen. Nur an zwei Äufserungen möge hier angeknüpft werden. Die »Allgemeine Musikalische Zeitung« veröffentlichte 1797 eine Renzension der Sonate, in welcher es, bezeichnend genug, heifst: »Die Fülle von Ideen veranlafst Beethoven noch zu oft (»zu oft«: wer stellte den Kanon auf?), Gedanken wild aufeinander zu häufen und sie vermittelst einer etwas (!) bizarren Manier dergestalt zu gruppieren, dafs nicht selten eine dunkele Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird.« Beethoven hat sich an derartigen Urteilen sehr erbaut. Wir sollten über solche Weisheit nicht selbstgefällig lachen, vielmehr die nötigen Lehren für unsere eigene Stellung der zeitgenössischen Kunst gegenüber daraus zu ziehen suchen. Es bleibt immer dieselbe Erscheinung: wie stand es vor 25 Jahren mit dem Urteil über Wagner, über Böcklin? Wie mancher Saulus von damals ist heute ein Paulus geworden! Nichts ist schwerer, als einen Künstler bei seinem ersten Auftreten als bestimmte Individualität zu werten. Den Zeitgenossen Beethovens erschienen, zum grofsen Teile wenigstens, Sonaten wie die in cmoll nur unter dem Gesichtspunkte erweiterter Form und bizarren Inhalts; unkundig des persönlichen Elements in ihnen konnten sie über den die Form bestimmenden Gehalt um so weniger ins Klare kommen, als sie die Berechtigung dieser Einwirkung in der Schule der Vergangenheit, deren Bildungsgang sie selbst durchlaufen, nicht kennen gelernt hatten. Heute ist man in weiten Kreisen geneigt, die ersten Schöpfungen Beethovens geringer zu achten denn die seiner letzten Zeit — auch ein Erfolg des mangelnden historischen Sinnes von Wagners unbedingten Parteigängern, denen alle Musik, die nicht als Vordeutung des grofsen Dramatikers aufgefafst werden kann, wenig oder nichts gilt.

Alle diese frühen Schöpfungen Beethovens besitzen einen grofsen absoluten Wert; will man sie in erster Linie als Marksteine von des Meisters Entwicklungsgang gelten lassen, so kann

das jedem unbenommen bleiben, wenn er sich nur ihrer absoluten Bedeutung nicht verschliefst. Auf diese mufs aber immer und immer wieder hingewiesen werden.

Die Generation, für welche Elterlein und Lenz schrieben, hat auch in diesem Werke Mozarts Einflufs gewittert, und es ist mit dieses Meisters grofser cmoll-Sonate zusammengestellt worden. Gewifs lassen sich Beziehungen zwischen beiden Sonaten auffinden, aber man darf über Einzelheiten das Ganze nicht vergessen: jeder der beiden grofsen Männer hat in seinem besonderen Sinne, und nur in diesem, seine Arbeit durchgeführt. Und darauf kommt es an.

Dafs der dritte Satz der originellste ist, wird allgemein gesagt; er verdient diese Bezeichnung, abgesehen von allem anderen, auch durch die echt Beethovensche Rücksichtslosigkeit des Klaviersatzes, dem äufsere Glätte so oft ganz und gar abgeht.

Sonate No. 2 (F dur).

Wenn ein Werk den Satz erhärten kann, dafs Beethoven besonders in der Zeit seines Lebens, deren künstlerische Resultate uns hier beschäftigen, zu allerhand harmlosen Neckereien und Scherzen aufgelegt war, so vermag das diese lieblich-heitere Sonate zu beweisen. Wenigstens in den Ecksätzen; der Mittelsatz enthüllt tiefere, dunklere Regionen.

I. Satz.

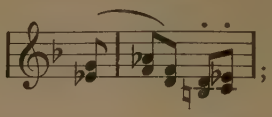
Man könnte fragen, ob die ersten 4 Takte als eine Art von Präludium zu bezeichnen wären, nach dessen Abschlufs erst der Hauptsatz begänne? In der Tat eliminiert die Reprise, die man doch von der Rückkehr in die Haupttonart, nicht vom Erscheinen des Hauptsatzes in D dur an zu rechnen hat, diese 4 Takte, und auch die Durchführung weifs als solche nichts von ihnen. Allein Beethoven hat doch nach dem Abschlusse des ersten Themas das erste Motiv weiter benutzt, und aus der fröh-

lichen Triolen-Figur ist im Verlaufe des Satzes mancherlei hervorgegangen. So dürfen wir die gestellte Frage verneinen und in dem ganzen Satzbau ein besonderes sehen. Diese Auffassung unterstützt in hervorragendem Maſse die Sondergestaltung des Durchführungsteiles. Man ist wohl berechtigt zu sagen, in dem ersten Satze des Werkes lebe etwas von der kindlich-heiteren Seele Haydns; aber man vergegenwärtige sich dann auch das, was so ganz verschieden ist. Nach dem Abschlusse des ersten Themas bildet Beethoven, die Triolenbewegung benutzend, einen Übergang von F dur nach dem entfernten E dur, um den Seitensatz sogleich in — C dur beginnen zu lassen. Solcher überraschender Züge birgt der Satz mehrere.

Läſst sich das erste Thema im wesentlichen auf die melodische Ausschmückung einer geraden Linie zurückführen, so setzt der zweite leitende Gedanke mit der Folge von Akkordtönen ein, zeigt sich aber im ganzen nicht als eigentlich gegensätzliche Bildung, wie denn auch die Abschlüsse der Vordersätze der Melodieen fast die gleichen sind:

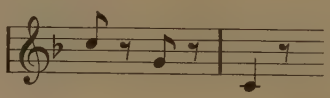
Immerhin ist der erste Gedanke neckischeren Wesens, der zweite mehr kräftig-heiterer Art. Dieses letztere Thema gewinnt breiteren Raum als jenes: Beethoven wiederholt es sofort in seinem Vordersatze mit leichter Abänderung der Melodie und melodischer Figuration der Begleitstimme, ergeht sich dann auf dem Halbschlusse auf der Dominant, endet dies beharrliche Spiel in G dur, moduliert sofort nach C zurück und schlieſst kadenzierend ab. Das 3 Takte vorher aufgetretene Motiv:

tritt nun in scharfem tonalen Gegensatz in c moll auf:



Der Satz schliefst jedoch nicht in dieser Tonart, führt vielmehr zu einem Trugschluſs auf as, und die verminderte Septimenharmonie fis—a—c—es führt in die auf die Dominantseptimen- und die tonische Harmonie von C dur basierte Weiterspinnung dieses Motivs, die auf dem Sextakkorde f—a—d endet, worauf das Eingangsmotiv wiederkehrt und in die Schluſshänge überleitet.

Auf dem den ersten Teil beendenden Motive:



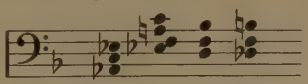
erbaut Beethoven nun, ganz gegen seine sonstige Art, die Durchführung in ihren allerwesentlichsten Zügen. Sie beginnt mit der Versetzung der drei Schläge auf die kleinen Unterterzen, das a wird als Dominant von d moll aufgefaſst, und nun beginnt zu lebhafter melodischer Figuration über und unter den nachher akkordisch verdichteten Schlägen das dialektische Spiel, das jedoch nach 8 Takten in neuen Satzbildungen:

die nach gmoll, c moll und B dur führen, unterbrochen wird. Die Skizzen zu diesem Satze enthalten hier in der Andeutung einige Abweichungen von der schliefslichen Fassung, auf welche wir nicht näher einzugehen brauchen. In B dur setzt sich die Weiterentwicklung des treibenden Motivs fort; es erscheint dann später in b moll auf der Tonika, auf der Dominant und wieder

auf der Tonika wie zuerst; dann aber, in steter Steigerung, in C dur, in f moll, in Des dur und löst sich hier auf, den Übergang nach D dur vorbereitend, in welcher Tonart nun der Eingang zum ganzen Satze wiederkehrt, so zwar, daſs Beethoven nach 12 Takten mit dem ersten Motiv die Überleitung in die herrschende Tonart bildet.

Wie schon bemerkt, setzt nunmehr der Hauptsatz ohne die ersten Takte ein. Das durch die nötige tonale Einheit der Form bedingte Auftreten auch des Seitensatzes in F dur veranlaſst Beethoven die Überleitung zu streichen und beide Abschnitte ohne weiteres nebeneinander zu stellen. Nun aber erscheint eine weitere Abänderung des ursprünglichen Fortganges: auf dem letzten Achtel des abschlieſsenden Taktes tritt die harmonische Trübung durch die kleine Terz as (enharmonisch für gis) ein:

im folgenden Takte erfolgt die Verkehrung der Stimmen, und es bildet sich, zuerst in f moll, dann in As dur, auf der Dominant beginnend, eine Überleitung durch:



nach C dur. Hier beginnen die Anhänge zum Seitenthema wie im ersten Teile.

Wahrscheinlich hat die räumliche Beschränkung des ersten Satzes weniger als die besondere Fassung der Durchführung, welche das im Hauptsatze benutzte Material unbeachtet lieſs, dazu geführt, auch den 2. und 3. Teil des ersten Satzes wiederholen zu lassen. [1])

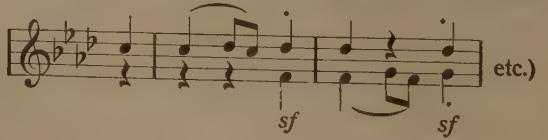
[1]) Eine solche Wiederholung, die auch Mozart kennt, findet sich auch in der Duo-Sonate op. 5, No. 2.

II. Satz.

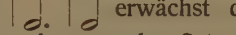
Das Allegretto, das hier die Stelle des 2. Satzes einnimmt, liegt seiner Form wie seinem Gehalte nach gleich weit ab von Scherzo und Menuett. Ein reich bewegter Musiksatz voll mannigfaltiger Stimmungen, eigenartigster Schönheit des Ausdruckes und pathetischer Würde des Stils, ein Satz von echt Beethovenscher Gröfse. Eine erhaltene Skizze lehrt, dafs den Anfang ursprünglich die Tonika f machen, und der Satz nach 8 Takten in f moll schliefsen sollte, nachdem die melodische Linie aufwärts um eine Oktave gestiegen und gegen das Ende zu auf- und abwogend wiederum gefallen war. An den Schlufs hatte Beethoven dann folgende, später fallen gelassene Weiterspinnung des Gedankens angeknüpft:

Wie lahm ist das im Vergleich zu der schliefslichen knapperen Fassung!

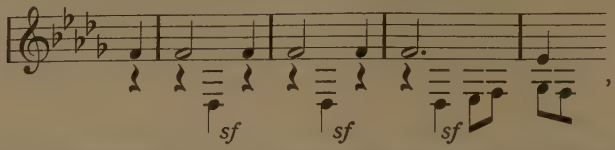
Mit dem energischen Schritt aus der Dominante in die Tonika setzt der Hauptsatz ein, der Höhe zustrebend; mit dem 5. Takte wird die Unison-Linie aufgegeben, die Modulation führt zur Parallel-Tonart und schliefst den Satz in dieser. Das ist alles unendlich einfach, aber man wird nicht müde, den Reichtum, der sich auch hier bietet, zu bewundern, die unendliche Sicherheit des Ausdruckes: im ersten Abschnitte, wo nur der unbewufste, des Zieles unkundige Drang nach oben herrscht, die mannigfaltigsten Intervalle; im Dur-Abschnitte die fest gefügte Skalenlinie der Melodie. Der nächste 8taktige Abschnitt bringt mit energischer einsetzenden Rhythmen (die obere Mittelstimme ahmt den Gang der hohen Aufsenstimme eine Quint tiefer nach:



und wuchtigen Accentverschiebungen die Modulation nach C dur, der Dominanttonart des Haupttons. Dann setzt — in höherer Lage — der Beginn wieder ein, aber einstimmig; die Linie wird in der tieferen Stimme nachgeahmt und auf ihr der Abschluſs in f moll gebildet, worauf eine kräftig aufwärts strebende Koda den Hauptsatz beschlieſst. Trotz der hellen und freundlichen Färbung, zu der der erste Abschnitt sich in energischem Vorwärtsschreiten durchgerungen, trotz des unausgesetzten kräftigen Treibens im 2. Abschnitte, bannt die Weiterentwicklung die trüben, nächtigen Schatten nicht. Aber der Wille, ihrer Herr zu werden, ruht nicht: das wohl ist die Bedeutung des abschlieſsenden, kraftvoll zur Höhe treibenden Gedankens.

Und an ihn schlieſsen sich — die Tonart wechselt nach Des dur — trostvoll-weiche und in ihrer harmonischen Fülle herrlich gesättigte Klänge in ruhig-erhabenem Gange. Aus dem Rhythmus  erwächst der ganze mittlere Abschnitt dieser »Ballade«, wie man den Satz nicht ganz passend bezeichnet hat. Dieser Gesangssatz ist so unendlich einfach, daſs jeder dergleichen machen zu können meinen möchte . . . Wer will sagen, woher die überwältigende Wirkung solcher Gedanken kommt, die uns das Wasser in die Augen treibt? Öfter ist bei Beethoven solches Schwelgen in rhythmisch wenig belebten Akkordmassen zu bemerken; um hier nur ein Beispiel anzuführen, sei auf das Trio des Menuetts aus der 1. Sinfonie verwiesen. Das Thema des Mittelsatzes moduliert nach As dur. Es ist bemerkenswert, wie gegen den ersten Abschluſs in As dur hin die Bewegung wächst, das Bild freundlicher wird. Das Bewuſstsein der Kraft — so darf man wohl hier (wie so oft bei Beethoven ähnliches) die Einführung des Mittelsatzes psychologisch begründen — erzeugt milden Trost im nagenden Leid des Lebens. Aber Ruhe — wie wenig ist sie Beethoven vergönnt gewesen! Wir haben dergleichen schon in anderer Form hervorheben müssen; hier zeigt sich's wiederum: wenn der Des-dur-Satz wieder-

kehrt, ist die gleichmäfsige Ruhe gestört durch ein in scharfem Kontraste zum Thema erwachsendes Gegenbild:



und so bedeutsam ist die trübende Kraft dieser Gegenbildung, dafs die klaren Harmonien der mittleren Takte weichen, verminderten Septimenharmonien Platz machen müssen. Zum zweiten Male schliefst der Satz in As dur ab. Dann taucht der erste Abschnitt zweimal in tiefer Lage auf, von der verminderten Dreiklangsharmonie auf f, dann von es moll, dessen Dominant zuerst berührt wurde, ausgehend, während ein abwärts rollender Gang, welcher auf die zuerst im Basse aufgetretenen Gegenlinien zum führenden Gedanken zu beziehen ist, auf den Abschlüssen einsetzt. Alles andere ist klar; zuletzt verschwindet der gegensätzliche, rhythmisch bewegte Satz ganz, und nur das Hauptmotiv, das auch den Rückgang in den Hauptsatz bildet, herrscht.

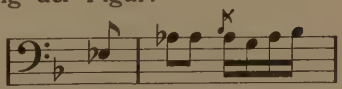
Gewifs ist die Wiederholung des Hauptsatzes zunächst die Erfüllung einer rein musikalischen Forderung gewesen. Gerade Beethoven aber zeigt, wie neben diese ein anderes, neues trat: der reiche subjektive Gehalt auch der mittleren Teile seiner Werke hat es verursacht, dafs er in den meisten Fällen auch die Reprisen mit neuen Zügen ausstattete. So hier: würde der Anfang nur wiederholt, die Form wäre nicht weniger geschlossen, aber das ganze bewegte Leben des Des dur-Abschnittes erschiene als ein in sich abgeschlossenes, als etwas, das organisch sich dem ganzen Werke nicht eingliederte. In der Form, welche Beethoven für die Wiederholung wählt, ist die aktive Tendenz des Satzes verschärft:

überall herrscht bewegteres, drängenderes Leben als in der ersten Fassung, und man versteht nun die scharfen, treibenden Accente des mittleren Abschnittes des Werkes in ihrer Bedeutung für diese Erweiterung des Hauptsatzes. Es ist eben das Allegretto kein Musikstück wie tausend andere, es ist ein organisch gegliedertes, sich innerlich entwickelndes Ganzes von gröfsester Folgerichtigkeit.

III. Satz.

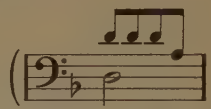
Im dritten Satze spricht wieder der Beethoven zu uns, der sich, wenn er anderen seinen Ernst mitgeteilt sieht, vor Lachen schüttelt. Das Presto setzt so leicht und lässig wie möglich ein; es ist wie ein Haydnsches Thema, harmlos-übermütig und drollig. Mit dem 4. Takte hebt die obere Stimme die Nachahmung in der Oktave an, dann gibts eine Nachahmung in der Quinte, als wollte das übermütige Gebilde sich gar zu einer Art Fuge herausputzen. Daraus wird dann allerdings nichts; wie lachend über einen gelungenen Streich löst sich das lockere Gefüge in rollende aus der ersten Sechzehntel-Figur erwachsende Gänge auf, die den Rhythmus des Anfanges und die Erinnerung an die Begleitstimmen des C dur-Abschnittes wiederbringen; der 1. Teil schliefst nun in 10 Takten über dem ruhenden c des Basses. Die Form ist an sich ganz klar und bedarf keiner näheren Erklärung.

So übermütig leicht der Satz dahinrollt, es steckt doch ganze, künstlerisch wertvolle Arbeit darin; aber das gibt sich alles ungezwungen, dafs man ihrer kaum achtet. Der 2. Teil des Satzes — die Durchführung — setzt in der Tonart der grofsen Unterterz (As dur) ein. Hier erscheint der Beginn des Hauptmotivs mit der Umkehrung der Figur:



kombiniert; dies leitet nach 4 Takten in den Hauptgedanken in As dur über, dem aber eine prickelnde lustige Begleitung beige-

geben wird. Nach weiteren 5 Takten ändert sich das wieder, und die Stimmen treten aufs neue in motivische Beziehung zueinander. Das ganze spätere lustige Spiel bis zum Abschlusse in A dur basiert auf dem einen, oben angegebenen Motive. Der darauf erscheinende Orgelpunkt auf D begegnete uns schon am Schlusse des ersten Teils; dafs er



auf den ersten Gedanken zurückzuführen ist, sieht man leicht. Nach 8 Takten gibt Beethoven den Orgelpunkt auf und führt den Satz nach F dur zurück. Jetzt setzt das Thema wieder in der ersten Fassung und in seinem ganzen Umfang ein, von einem neuen Kontrapunkte begleitet; die Stimmen werden gegeneinander verkehrt, und dasselbe Spiel wiederholt sich in g moll und B dur, ohne in dieser Tonart (B dur) freilich zu Ende geführt zu werden, da die Stimmverkehrung hier fehlt. Statt sie anzubringen, leitet Beethoven den Satz nach b moll über. Das Hauptmotiv erscheint nun figuriert, und in prächtigster harmonischer Steigerung, die noch durch einige kräftige, auf die vierten Achtel fallende Accente gehoben wird, geht es in den Schlufssatz in F dur über. —

Mancher glaubt, Beethoven nur genieſsen und würdigen zu können, wenn er beim Anhören seiner Musik gedankenschwer das Haupt stützt, als ob mit des Meisters Kunst kein anderer Begriff als der des Tiefsinns vereinbar wäre. Zum Glück ist Beethovens menschliches Charakterbild, dem sentimentale Schönrederei so viel falsche Züge beigefügt hatte, endlich von derlei Zutaten befreit und erstrahlt im vollen Lichte reiner Menschlichkeit. In Bezug auf des Meisters Kunst sind wir noch nicht so weit. Man nennt wohl Sätze wie dies Finale nicht ganz Beethovensch, weil so ganz und gar kein ernstes Pathos in ihnen stecke. Mit dem einen Begriff erschöpft sich aber das Wesen seiner Kunst nicht; als Mensch und Künstler liebte Beethoven

gelegentlich auch derben Scherz und urwüchsige Komik. Von tiefgründigem Humor ist in diesem Satze nicht die Rede; er vereint nicht Gegensätze zu einem harmonischen Ganzen, er läfst einen einzigen, fröhlich-ungezwungen sich gebenden Gedanken sich einseitig ausleben und erschöpfen. Aber auch das ist, wie es hier geschehen, höchste Kunst.

Sonate No. 3 (D dur).

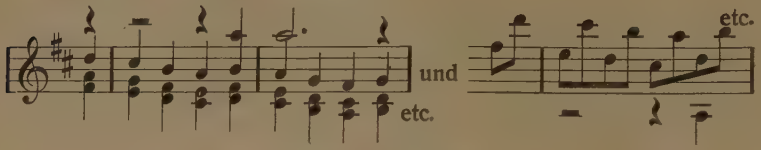
I. Satz.

Die dritte Sonate dieser Gruppe ist wohl nach allgemeinem Urteil die bedeutendste des Opus 10. Besonders mit Bezug auf das Largo dieses Werkes empfinden wir es auf das schmerzlichste, nichts näheres über seine Entstehungsgeschichte zu wissen: welche Ursachen liefsen des Meisters Gedanken in das erhabene Düster niedertauchen, davon dieser zweite Satz Kunde gibt? Beethoven hat im Juni des Jahres 1801 seinem Freunde Wegeler die erste Mitteilung von seinem Ohrenleiden gemacht, dessen Beginn er drei Jahre zurücksetzt; das führt uns in die Mitte von 1798[1]). Ob hier der erste Schlüssel zum Verständnis liegt? Wohl möglich; jedenfalls sind die furchtbar trüben Stimmungen, welche dieser unvergleichlich hehre Satz enthüllt, der künstlerische Niederschlag schwer auf dem Meister lastender innerer Erlebnisse . . . Aber daneben: hier und noch oft werden wir die gewaltige geistige Kraft Beethovens bewundern müssen, die mit unvergleichlicher Elastizität aus der niederdrückenden Atmosphäre schmerzlichsten Empfindens in die Region beglückender Arbeitsfreudigkeit empor zu schnellen vermochte. —

Mit einem kräftig aufwärts dringenden Unisono-Gang setzt der Hauptgedanke des ersten Satzes frisch und bestimmt ein; der

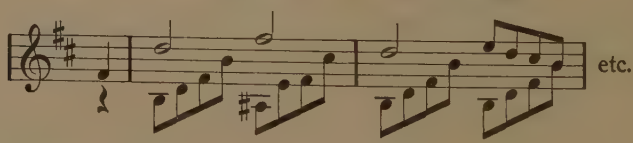
[1]) In meiner, zu der Stelle zu vergleichenden Einleitung zu der faksimilierten Wiedergabe des sogenanntan Heiligenstädter Testaments (»Die Musik« Heft 12 Berlin, Schuster & Löffler, 1902 ist der Druckfehler 1797 stehen geblieben.

Vordersatz ruht auf der Dominante, der Nachsatz, der um 2 Takte länger ist, tritt mehrstimmig auf und wird sofort figuriert und harmonisch erweitert wiederholt:



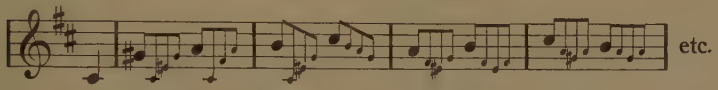
Dann zeigt sich, gleichfalls harmonisch und rhythmisch belebter, der Vordersatz wieder und leitet, h moll berührend, zu einer Fermate auf fis. Das ist alles, so einfach es sich gibt, durchglüht von hoher Freude und der Sicherheit des Ausdruckes, wie sie das Gefühl der Kraft gebiert. Und dies zeigt sich in dem Satze so kraftvoll ausgeprägt, dafs überall auch dort, wo die abwärts steigenden Gänge vielleicht quantitativ die aktiv vorwärts- und aufwärtsdrängenden überwiegen, deren Wirkung in den Schlufsfällen durch jene aufgehoben wird. So gleich zu Beginn in den beiden Formen, in welchen der Nachsatz erscheint.

Beethoven geht nun nicht sofort zum 2. Thema über; er mag, vielleicht in der Erwägung, der Eingangsgedanke werde bei einer Weiterspinnung an Interesse verlieren, darauf geführt worden sein, den Zwischensatz in der Paralleltonart:

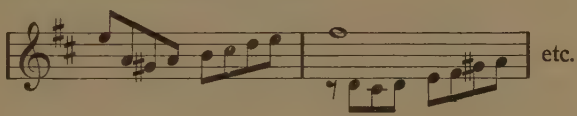


einzuschieben. Noch Marx hat geglaubt, die Frage, ob diese im Organismus der alten Sonate nicht direkt unterzubringende formale Erweiterung gestattet sei, besonders untersuchen zu müssen. Dessen bedarf es heute nicht mehr, da wir glücklicherweise im blofsen Formalismus nicht mehr das allein selig machende Element der Kunst sehen. Beethoven hat uns da den Weg gewiesen. Und wie vortrefflich pafst der Nebensatz in das Ganze hinein; trotz der Molltonart ist nichts Trübes in ihm, wie im

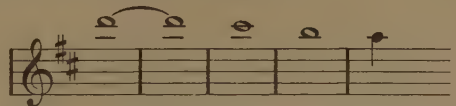
wohligen Behagen wiegt sich der Satz, der in seinem ersten Abschnitt auf Fis dur, im zweiten auf fis moll abschliefst. Schon durch die in ihm verwendete Begleitungsfigur erwies sich der Nebensatz als nichts prinzipiell dem Hauptgedanken Entgegengesetztes; nun wächst aus den treibenden Achteln die Überleitung zum 2. Thema heraus, und gleichzeitig sehen wir Beethoven im gewissen Sinne wieder an den Anfang anknüpfen. Abermals finden wir kräftig nach oben eilende Figuren; man beachte die Linie der ersten Achtelnote jeder Gruppe:



und das vergeblich gegen den energischen Gang anstrebende Bafsmotiv mit der markigen Accentrückung, das schon nach zweimaligem Auftreten verschwindet. Der Bau dieser Stelle ist ganz klar: es sind 2 Abschnitte von je 4 Takten, aus deren letztem sich die Fortleitung ergibt:

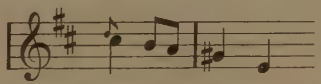


Ob man in dieser Linie



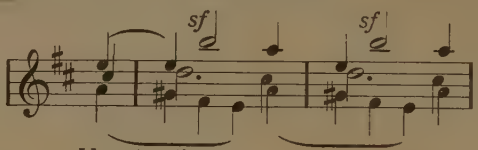
eine Erinnerung an den Beginn des Nachsatzes des Hauptgedankens oder des führenden Gedankens überhaupt zu sehen habe, ist mehr als wahrscheinlich; bei Beethoven verschwindet ja, wie wir wissen, selten ein einmal gebrauchtes Motiv ganz.

Das Hauptmotiv des Seitensatzes:



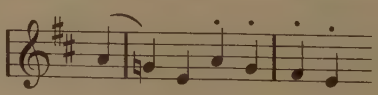
beginnt mit den ersten Noten des ersten Themas; Vorder- und Nachsatz stehen nicht in motivischer Verwandtschaft; der Satz moduliert über die Dominante nach der Tonika a zurück. Es

ist für das feurig strömende, jugendliche Bild des Presto bezeichnend, dafs auch dies 2. Thema keinerlei lyrisch-beschaulichen Zug aufweist, sondern sich kurz und bestimmt äufsert. Einen Augenblick scheint's wohl, als wolle sich das Bild trüben: der Seitensatz wird in Moll wiederholt; aber er wird nicht zu Ende gebracht. Wir wissen, das ist ein echter Beethovenscher Zug, dieser plötzliche Wechsel der Stimmung, und sofort entwickelt sich auch schon wieder das Gegenbild, das die Erinnerung an das Hauptmotiv wachruft und durch die Accentverschiebung einen neuen Zug bekommt:



Aus diesem einen Motiv entwickelt sich nun der ganze reich blühende und harmonisch üppige Schlufs des ersten Teiles des Satzes, nur dafs Beethoven ein charakteristisches Einschiebsel — die durch halbe Noten sich abhebende Partie — macht.

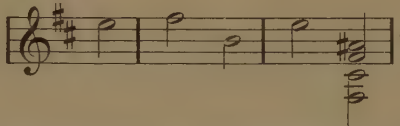
Verfolgt man die Weiterentwicklung im einzelnen, so zeigt sich da mancherlei Interessantes: nach 4 Takten, von dem oben berührten Einsatz an, gibt Beethoven die Accentrückung auf und verlegt das abgeänderte, ruhiger auftretende Motiv um eine Oktave nach der Tiefe. Hier beginnt eine prachtvolle Steigerung des Gedankens; die Harmonie ändert sich zunächst, wie der Gedanke aufstrebt, von 2 zu 3 Takten, ruht dann, zuerst in C dur, 4 Takte lang (hier und in folgendem ist der doppelte Kontrapunkt zu beachten), dann ebenso in d moll und in B dur, von wo aus der Satz in majestätischer Weitung des Hauptmotivs, das triumphierend sicher schreitende Akkordmassen begleiten, sich nach A dur zurückwendet. Nicht genug an dieser Überfülle; die Schlufshänge:



etc.

bringen wieder die Erinnerung an den Hauptsatz; die Umkehrung des Gedankens ruht auf dem Orgelpunkt auf a; in jauchzendem Ansturm begleitet die figurierende, höher und höher eilende Oberstimme das in der Tiefe fröhlich einherspringende Motiv. Es bedarf kaum eines Hinweises darauf, dafs die zuerst im Basse, dann in der Oberstimme erscheinende Figuration:

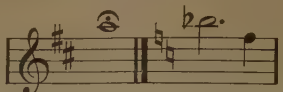
gleichfalls aus dem Hauptmotiv entstanden ist. Nun eine der Beethovenschen »Unbegreiflichkeiten«, die für den Kenner seines Wesens nichts Überraschendes haben sollten, und doch immer wieder überraschen (so sehr zieht uns der gewaltige Meister in seinen Bann): an den Freudenausbruch schliefst sich das ernstsinnende:



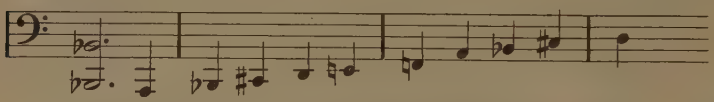
ein Augenblick plötzlicher, selbstbeschaulicher Einkehr, wie sie in Beethovens Wesen begründet lag. Man glaubt der Andeutung dieser Stelle schon begegnet zu sein; in der Überleitung zum 2. Thema tauchten folgende Bildungen in ganzen Noten auf:

Aber der Verfolg der Stimmführung zeigt, dafs hier von einem Zusammenhang mit der angeführten Stelle nicht die Rede sein kann. Ein neuer, nach der hervorgehobenen Episode einsetzender Orgelpunkt leitet in den Beginn zurück.

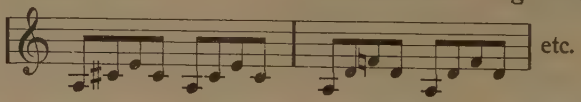
Die Durchführung wird eingeleitet durch das ohne weiteres nach Moll versetzte Hauptmotiv, an das sich der Vordersatz des ersten Themas, gleichfalls in Moll erscheinend, anschliefst. Mit dem charakteristischen elliptischen Übergange:



— das a ist nacheinander als Dominante der führenden Tonart und als Leitton der folgenden, B dur, aufzufassen — wendet sich der Satz nach B dur. Hier setzt zweimal ein kurzer 4 taktiger Gedanke ein, der mit dem Motiv-Materiale des ersten Teiles in keiner Beziehung steht; hierauf beginnt — zunächst wird der Orgelpunkt beibehalten — das Hauptmotiv seine gestaltende Kraft aufs neue zu äufsern:



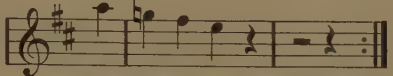
Der Satz moduliert nach der Paralleltonart; in dieser (g moll) wiederholt sich das scharf accentuierte Spiel, nach Es dur ausmündend und hier aufs neue beginnend; jetzt aber ändert Beethoven den Fortgang, wendet sich nach A dur, bringt die aufsteigende Linie zweimal hintereinander, berührt aber — das ist überaus charakteristisch — in der harmonischen Figuration:



nicht die grofse Sext fis, sondern die kleine f, so dafs die anfangs in der Durchführung berührte Tonart d moll wieder in die Erinnerung kommt. Wenn darauf in der Reprise die Durtonart klar und bestimmt einsetzt, wirkt das um so erfrischender. Man mag, wenn man will, den Durchführungssatz — absolut genommen — im Vergleiche zu anderen etwas dürftig finden. Gewifs, von dem dialektischen Tiefsinn anderer derartiger Sätze ist in ihm nichts zu finden — zum Glück für das Werk, das so jugendfroh und in lebendiger Kraft pulsiert, dafs etwas anderes an dieser Stelle nicht zu denken ist.

Der dritte Teil — mit der Rückkehr in die leitende Tonart D dur beginnend — führt unter Erweiterung des Nach-

satzes nach e moll, in welcher Tonart der Zwischensatz, durch die harmonische Füllnote h in den Takten 4—6 etwas verändert, einsetzt. Das weitere entwickelt sich ganz regelmäfsig und parallel zur ersten Fassung. Aber an Stelle des (letzten) Überganges in den Anfang:

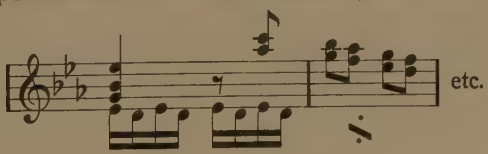


(die Takte vor der Durchführung.)

tritt nun ein neues Moment. Wie hätte der geistsprühende Satz mit der Überfülle seines Lebens sich auch in ruhiger Weise auslaufen können! In geheimnisvoller Wichtigkeit führt das treibende Motiv zunächst aufwärts:

erscheint dann in g moll, wird in seinem Gange immer leiser und heimlicher und ist zuletzt in die Grenzen der verminderten Quint d-as gebannt; dann setzt mit scharfer Rückung des Accentes dieser Übergang in die Haupttonart ein:

Wiederum ist das alles auf das eine führende Motiv zurückzuführen, ebenso der Satz, der sich über dem verzierten ruhenden cis des Basses erhebt. Man kann sich, wenn man Reminiscenzen aufzusuchen liebt, bei dieser Stelle des Finales in Haydns grofser Es dur-Sonate erinnern, wo es am Schlusse, und korrespondierend in der Parallelstelle, so heifst:

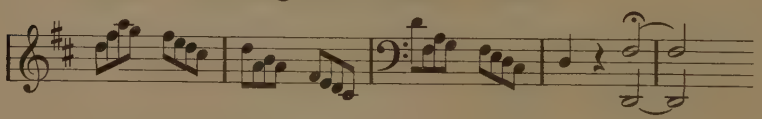


Haydn braucht jedoch die untere, Beethoven die obere Wechselnote, aufserdem fehlt bei Haydn aber der Bezug der oberen Stimmen auf das Hauptmotiv. So bleibt also nur der Orgelpunkt selbst als ganze Ähnlichkeit beider Stellen übrig.

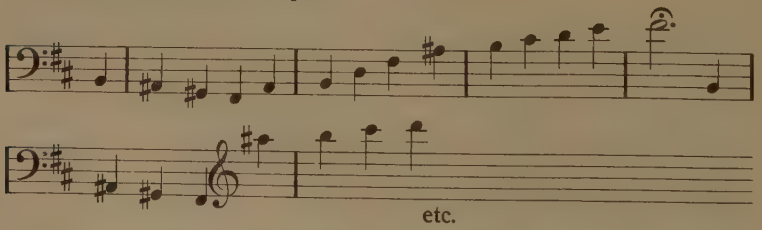
Das folgende:

ist durch Vergröfserung der ersten Noten des Eingangsmotives geworden. Mit diesem herrlichen, lichtklaren und kraftvollen Aufschwung schliefst der prächtige Satz ab.

Es ist bis jetzt von den Skizzen noch nicht die Rede gewesen. Wer den ersten Satz in seiner wundervollen Einheitlichkeit, in dem leichten Flusse der strengen logischen Folge der Gedanken zu erkennen vermag, der möchte annehmen, der Satz sei in einem Gusse entstanden. Dem ist jedoch nicht so. Die erste gröfsere Andeutung des Stückes ist diese

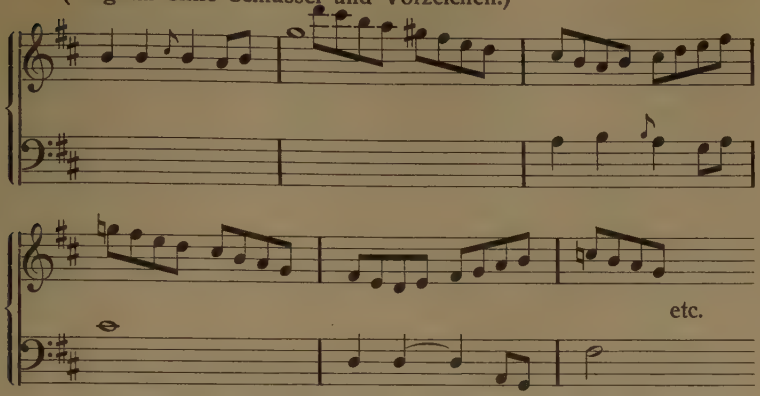


sie bringt dann das Hauptmotiv in moll:



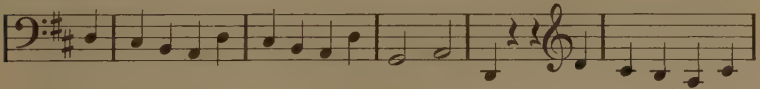
Eine andere Stelle birgt ein später fallen gelassenes Motiv; die Takte beziehen sich vielleicht auf die Überleitung zum 2. Thema:

(Original ohne Schlüssel und Vorzeichen.)

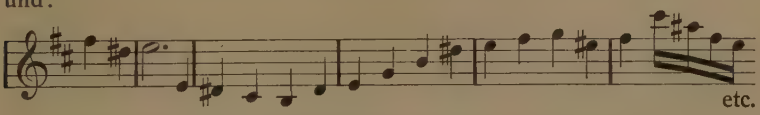


Eine offenbar spätere Skizze bietet den Satz dem Drucke bei weitem näher kommend. Aber die Abweichungen sind hier doch so auffallend und charakteristisch, daſs sie kurz angegeben werden müssen: in Takt 3 ff. des Beginnes der Skizze heiſst es:

Das ist der Schluſs des ersten Teils; im folgenden ist der Beginn des 2. Teiles angegeben mit demselben Motiv und dem Fortgange:



und:



Man wird die Umwege, auf denen Beethoven hier nach h moll geführt wird, bemerken. Eine noch spätere Skizze bringt erst das Thema des Nebensatzes.

Alle diese Skizzen lassen eines deutlich erkennen: Beethoven suchte nicht nach absonderlichem, noch nicht dagewesenen; sobald er eine Idee schriftlich aufgezeichnet hatte und ihrer Ent-

wicklung näher trat, trachtete er, alles weitschweifige und überflüssige im Ausdrucke los zu werden, seinen Gedanken die kürzeste und schlagendste Form zu geben. Solches Feilen wurde ihm niemals zu viel, und das Resultat dieser für seine Schöpfungen so überaus bedeutungsvollen Arbeit waren dann jene Gedankenhäufungen, wie sie die Zeitgenossen wohl tadelnd bemerkten, Gedankenhäufungen, d. h. im Grunde genommen: das Fehlen jeglicher konventionellen, an und für sich verständlichen Züge.

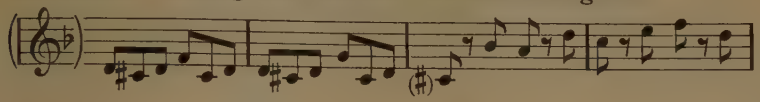
II. Satz.

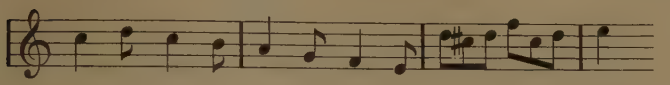
Den zweiten Satz dieser Sonate darf man unbedingt das erhabenste Gebilde aus Beethovens jüngeren Jahren nennen; das »Largo e mesto« ist ein Werk, das tiefste Melancholie geboren, ein Werk aber auch, das erkennen läfst, wie deren Widerpart, das Bewufstsein lebendiger Kraft, an ihm tätig gewesen. Der Wunsch, das Largo im einzelnen zu deuten, liegt nahe; aber wer wollte, hätte sich ihm auch des Meisters Geisteswelt noch so sehr erschlossen, stände ihm das Wort noch so mächtig zu Gebote, wer wollte es versuchen, der wahrhaft überwältigenden Gröfse dieser Tonsprache auch nur einigermafsen nahe kommenden wörtlichen Ausdruck zu leihen?

Gleichviel, ob die tiefen Schatten, welche über Beethovens Gemüt in der Werdestunde dieser Schöpfung lagerten, eine Folge des ersten Erkennens der schweren Erkrankung seines Gehöres waren, oder nicht: zum inneren Verständnis des Werkes trüge derartiges Wissen nicht viel bei. Wer diese schwer lastende Tonsprache als eine durchaus persönliche zu empfinden vermag, wird sie verstehen können; die Veranlassung zu ihr, so lieb es uns wäre, sie zu kennen, hat auf die Sondergestaltung des Werkes nur einen allgemeinen Einfluſs ausgeübt, keinesfalls einen solchen, der in einzelnen Zügen nachweisbar wäre.[1]) —

[1]) Darüber glaube ich in der Einleitung genügendes gesagt zu haben.

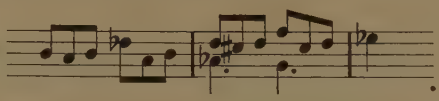
Gleichzeitig mit der zuletzt angeführten Skizze zum ersten erscheinen Aufzeichnungen zum zweiten Satze; zuerst diese, welche die früheste Fassung des leitenden Gedankens angibt:



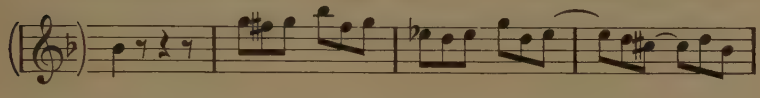


hernach

geschlossen in amoll 2. Theil

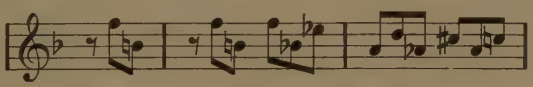


Eine spätere Skizze deutet Takt 5 ff. in dieser Weise an:



etc.

Im Verlaufe dieses Entwurfes stöfst man auf folgenden Gang, der in Beziehung zu einer Stelle des Finales zu stehen scheint:



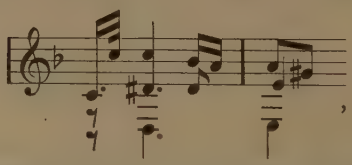
Auch die Schlufsfassung war ursprünglich anders beabsichtigt. Der Satz endete in breiten akkordischen Massen.

Reinecke hat von einer »Verwandtschaft« des ersten Motivs mit dem Hauptgedanken der Klärchens Tod bezeichnenden Musik im »Egmont« gesprochen. Die räumlichen Grenzen beider Motive sind in der Tat dieselben, da aber die rhythmischen Bewegungen und die Taktart durchaus verschieden sind, so kann von nahen Beziehungen nicht die Rede sein. Auch hat das Largo nichts von Todesstimmung in und an sich; freilich hat man sie schon aus ihm herausfühlen wollen und, offenbar an Beethovens Liebe zu Shakespeare und gewisse, später zu berührende

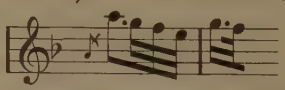
Äusserungen des Meisters denkend, sich der Gruft-Szene in »Romeo und Julia« erinnert. . . .

Der Hauptgedanke teilt sich in zwei ungleiche Abschnitte: der Vordersatz umfafst 5, der Nachsatz 4 Takte; jener moduliert nach g moll, dieser über die Septimenharmonie auf dem Leitton des Haupttones in die korrespondierende Harmonie von a moll gehend (nur die Akkordlage ist verschieden) nach d moll zurück. Man beachte die ruhige Linienführung, das geringe Mafs des Aufwärtsstrebens im Vordersatze der schwermütigen Melodie, die schärferen Accente und die höhere Lage der Stimmen im Nachsatze, das plötzliche Ermatten des Ausdruckes am Schlusse; man bemerke auch die schwere Führung des Basses, die grofse rhythmische Ruhe des ganzen, die verschiedene harmonische Grundierung beider Abschnitte, und man wird verstehen, was das »Thema« sagt: es ist das uralte Lied von tiefer Trauer und heifsem Sehnen, das Lied auch von herber Entsagung, das hier einen neuen, wunderbar ergreifenden Ton gefunden. Man wird auch leicht herausfinden, dafs alle im leitenden Thema angeschlagenen Stimmungen weiterhin in breiterer Entfaltung wiederkehren.

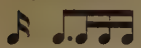
Die formelle Gliederung des ganzen ist überaus klar. Mit dem 9. Takt setzt ein neuer Abschnitt ein, der sich, heller gefärbt und lebhafter, drängender im Ausdrucke, nach C dur wendet. Das Motiv:

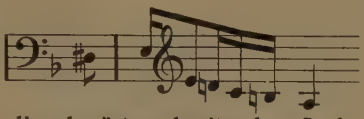


mit dessen Erscheinen (in Takt 17) der Satz sogleich wieder dunklere Färbung annimmt, ist aus dem des 9. Taktes herzuleiten:



Er erscheint gleich darauf variiert. Der Abschnitt des Satzes, den es einleitet, und in dem fast ungeändert die ursprüngliche

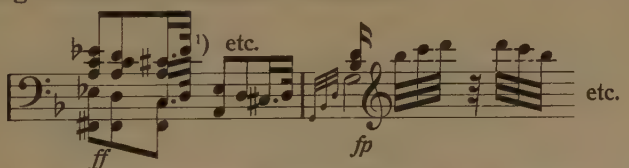
rhythmische Form der Tonphrase gleichfalls wieder auftritt:  , moduliert nach a moll; es ist leicht, die Stimmverkehrung nach 5 Takten zu bemerken, sowie die Neubildung aus der Mittelstimme (Takt 17):

, woraus später 

herauswächst. Auch hier helfen die abwärts schreitenden Sechzehntel wieder mit, das Gebäude zusammen zu fügen.

Eine wunderbar vollendete architektonische Einheit des ganzen; welch herbe Gegensätze walten aber im einzelnen! Die Wiedergabe des Satzes mufs, will sie ihm gerecht werden, beider in jedem Zuge bewufst sein. Mit blofsem »Spielen« ist nichts getan.

Furchtbares Weh spricht aus diesen Klängen, ein gewaltiges aber erfolgloses Ringen, aufzutauchen aus der Nacht quälender Zweifel. Man sieht, wie der Gehalt die Form bestimmt: der wundervolle, anfangs in ruhig-sicherem Gange einherschreitende neue Satz (in F dur) endet schon nach 4 Takten; das die Weiterführung dröhnend hemmende fortissimo:



rückt den Satz mit einem Schlage wieder in nächtlich dunkle Gefühlssphären, und wie verwirrt und ängstlich einen Halt suchend zerflattert der Gedanke, um ermattet und haltlos zu vergehen. Dies ist wohl der Sinn der zuerst auf dem gehaltenen a des Basses ruhenden auf- und abflackernden Figur in 32tel Notenwerten, denen zuletzt die harmonische Stütze entzogen wird.

[1]) So ist die Stelle zu lesen (Nottebohm), nicht in der Weise, dafs c und cis zusammen erklingen, wie es in manchen Ausgaben der Sonaten angegeben ist. Theoretisch läfst sich allerdings das Auftreten der übermäfsigen Prim ohne jede Mühe rechtfertigen.

Aber — ein echt Beethovenscher Zug — aus all dem lastenden Druck, als fessellos der bang suchende Gedanke zerstiebt, keimt der Entschluſs der Tat:

Auch dies Beginnen ist umsonst, hier kämpft auch ein gewaltiger Wille vergebens gegen die dämonische Kraft finsterer Mächte. So motiviert Beethoven den Rückgang in den Hauptsatz.

Einfache Wiederholung desselben wäre ein Unding gewesen, ein etwas, das Kants Auffassung der Musik[1]) als der nur mit Empfindungen spielenden Kunst gerechtfertigt haben würde. Der Hauptsatz wiederholt sich in seinen ersten Takten, nimmt aber aus den Takten 6 und 7 die volle akkordische Begleitung an und bringt es zu kleinen Nachahmungen. Der Satz wendet sich nach gmoll und führt den 2., den bewegteren Gedanken in Bdur ein. Parallel der ersten Fassung geht Beethoven nun nach dem Abschlusse in B dur durch den übermäſsigen Sextakkord b-d-gis auf die Dominante des Haupttones zu. Nun kehrt das Hauptmotiv zurück, in tiefer Baſslage und begleitet von mächtiger und mächtiger anschwellenden Doppeltriolen (s. u.). Die Linienführung des Motivs ändert sich, scharfe Accente treten auf unbetonten Taktteilen auf, die begleitende Figur wird vergröſsert. Ein titanisches Durchringen des Gedankens durch widerstrebende Gewalten, nicht zu seligem Frieden, aber zum vollen Bewuſstsein seiner selbst. Um das zu erkennen, muſs man den Unterschied der die Wiederholung der flatternden 32tel-Figur bringenden Stelle mit der früheren Fassung vergleichen: hier läſst Beethoven die rhythmisch-feste Fügung des Basses nicht los. Es ist ein Zwingen unter das eherne Joch des gleichmässig schreitenden Rhythmus. Die Kraft siegt.

---

[1]) Vergl. die »Kritik der Urtheilskraft«, das Werk, in dem Kant der Musik eine längere Betrachtung widmet.

Einige Einzelheiten sind hervorzuheben: zunächst die schrittweise Linienführung des Basses, nachdem das Hauptmotiv umgewandelt in es moll (von ges aus) erschienen ist:

Dann ist darauf zu achten, wie die Steigerung des Ausdruckes vom 4. Takte an dadurch gewonnen wird, dafs nur die eine Hälfte des (hier gewissermassen umgekehrten) Motives:

für jeden halben Takt benutzt wird. Der oben gebrauchte Ausdruck »Doppeltriole« bedarf eines erklärenden Wortes. Beethoven hat wohl fälschlich

vorgeschrieben; die dadurch nötig werdende Gliederung: scheint mir in Anbetracht der sicheren Kraft, mit der der Gedanke sich hier aufschwingt, in unlösbarem Widerspruch zu der zweiteiligen Figur:

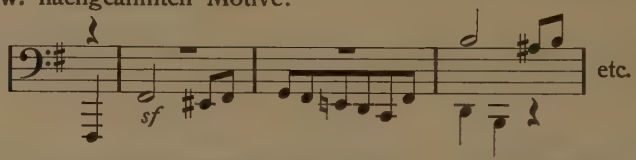
zu stehen; es ist demnach die Fassung vorzuziehen.

Aus dem Hauptmotive wachsen die Schlufsanhänge hervor. Müde Resignation spricht nicht aus ihnen: das breite crescendo und die starken Accente verraten das unter der ruhigen Oberfläche dem neuen Tag entgegen keimende Leben.

Auch hier spricht Beethoven, der sich selbst gelobt, das Schicksal solle ihn nicht ganz niederbeugen können.

III. Satz.

Beethoven ist im dritten Satze der Sonate, dem Minuetto, von der harmlosen Freudigkeit, wie sie sich in der älteren Form des Tanzes zeigt, frei. Man mag in dem ersten Teile des anmutig und reizvoll bewegten Stückes, wenn man will, eine Erinnerung an die frühere Zeit sehen (und zwar in der strengen Symmetrie der Abschnitte), im zweiten Teile jedoch erscheint ein dem älteren Menuett fremdes und dem ersten Gedanken gegensätzliches Element in dem nachher ohne den Auftakt in der Quarte u. s. w. nachgeahmten Motive:



Die Art des Wiedereintrittes des Hauptsatzes macht die Kürzung des Themas um die erste Bindung und den Sextensprung nötig; ferner ist zu bemerken, dafs Vorder- und Nachsatz hier nicht einfach wiederholt, sondern in neue Fassungen gebracht werden, welche den Nachsatz, um nur auf ihn einen Augenblick einzugehen, in einen durch das durchgehende dis und das darnach ausfallende cis reizvoll erweiterten Skalengang umformen. Der Schlufssatz oder Anhang des Menuetts bringt das erste Motiv im Bafs, und, in den dieselbe rhythmische Bewegung beibehaltenden Oberstimmen, das bei Beethoven so oft wiederkehrende Wechselspiel zwischen grofser und kleiner Sekunde:

Dieser Abschnitt des Satzes erscheint schon in den Skizzen, die im übrigen keine Bedeutung für uns haben, in der Weise der späteren Ausführung angedeutet.

Auch das Trio ist frei von traditioneller Fassung. In fröhlichem Lebensmut strebt der frisch dahin eilende Satz zum Anfange zurück. —

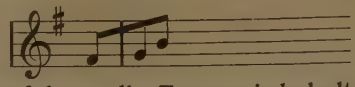
Wenn man von der falschen Voraussetzung ausgeht, dafs jeder einem voraufgegangenen folgende Sonatensatz in der in ihm tonal verkörperten Stimmung aus dem ersteren folge, so könnte man vielleicht dieses Menuett als dem Organismus des ganzen Werkes nicht völlig passend bezeichnen wollen. Aber die Voraussetzung an sich wäre eben falsch und auch töricht: jeder der Sätze ist künstlerischer Niederschlag irgend eines vorhergegangenen besonderen psychischen Prozesses. Hier ist das primäre, das sekundäre Moment ist die Möglichkeit der Verknüpfung mehrerer solcher Sätze zu einem organisch gegliederten Ganzen. Würde man den harmlos-heiteren Ton des Beginnes dieses Satzes zum ernsten Largo nicht passend nennen, so hiefse das Beethovens Wesen, das ja solche Gegensätze vielfach barg, verkennen; es hiefse das aber auch nur ein einziges Moment aus dem 3. Satze ungebührlich hervorkehren, der, wie wir sahen, auch in gewichtigeren Accenten zu uns spricht.

IV. Satz.

Das die Sonate schliefsende Rondo ist eines der schönsten Gebilde von Beethovens Hand. Schindler hat sich über den Vortrag des Stückes eingehend geäufsert; aber man darf gewifs sein, dafs nur seine eigene, nicht Beethovens Auffassung seine Worte hervorgerufen hat; denn was er über Verlängerung der Pausen, über ein »accelerando« hier, über ein »andante« dort sagt, davon enthält der Druck nichts. Seine Absicht hat der Meister durch seine eigenen Vorschriften klar zu erkennen gegeben; nur sie sind für uns Mafsstab der Beurteilung, nicht der vage Bericht über eine Wiedergabe des Werkes durch Beethoven, die gerade in der Zeit von Schindlers Verkehr mit dem Meister von einer Menge von Äusserlichkeiten abhängig war.

Wie könnte bei der peinlichen Art der Bezeichnung des Hauptsatzes, bei der wundersamen Bestimmtheit der Prägung dieser Gedanken ein Zweifel an ihrer Bedeutung überhaupt

aufkommen? Wie in neckischem Spiele fragend setzt das Motiv:

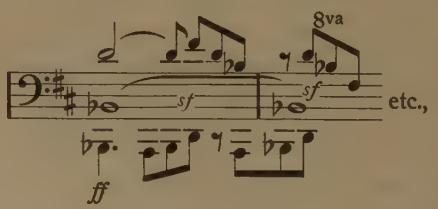


ein, bedeutungsvolle, lange Pausen folgen, die Frage wiederholt sich, und aus dem Motiv entsteht nach abermaliger Pause die schön geschwungene aufwärts strebende und dann sanft abwärts gleitende Tonkette des Vordersatzes, der inniges und wohliges Behagen atmet. Der Nachsatz bringt, kräftige Steigerung des Ausdruckes weckend, das Hauptmotiv in rascher Aufeinanderfolge: die Lust zu wirken, wird mächtig. Der Gedanke ruht dann für eine kurze Weile auf dem Trugschlufs (Takt 7), und entschlossen setzt ein frohgemuter, kräftig treibender neuer Satz ein. Das ist alles so handgreiflich deutlich und einfach, dafs im Grunde genommen nichts darüber gesagt zu werden brauchte. Aus einem kurzen Motive wächst der Hauptsatz heraus, und dieses selbe Motiv beherrscht, von den Zwischengliedern abgesehen, das ganze Rondo.

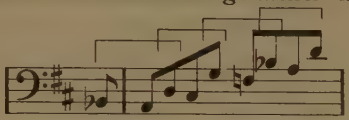
Der erste Zwischensatz beginnt mit dem Abschlusse des Hauptsatzes; fröhlich pulsierendes Leben, eifrige Schaffensfreudigkeit sind die Merkmale dieses zunächst gleichfalls auf einem Motive ruhenden Satzes, für den die aufwärts strebenden Linien charakteristisch sind. Nachdem er die Dominantharmonie des Haupttons (Takt 16) gewonnen, löst er sich in freie Skalengänge auf, aus denen bald Beziehungen zum Hauptsatze herauszuhören sind; man vergleiche in Takt 4 den Gang und diese Stelle:

Auch steigt hier die Oberstimme bis zur gleichen Höhe wie dort und biegt dann gleichfalls um, der Fermate entgegen.

Der wiederholte Hauptsatz bringt einen zweiten, überraschenden Trugschlufs, in B dur. In dieser Tonart — man merkt den kräftigen Accenten dieser Stelle:



welche in der Unterstimme das Hauptmotiv, oben dessen freie Umkehrung bringt, an, dafs sich neues, energisches Leben rührt, — in der Tonart der grofsen Unterterz also setzt der zweite Zwischensatz in Abschnitten von 2 und 3 Takten (in B, g und Es stehend) machtvoll ein, wogt ab- und aufwärts und läuft in einen Unison-Gang aus, dessen Ende zweistimmig gefafst ist, um die Harmonie deutlicher hervortreten zu lassen. Dann beginnt das Hauptmotiv aufs neue, und aus ihm entwickelt sich nach 4 Takten ein etwas bunt-romantisch geratener neuer Unison-Gang:



der in die Dominantharmonie zurückleitet, worauf der Hauptsatz, durch die nachahmenden Linien im Basse prächtig bereichert, zurückkehrt.

Der erste Zwischensatz wendet sich jetzt nach G dur und erreicht von hier aus die Tonart Fis dur durch Vermittlung der übermässigen Sexte g-eis. Hier beginnt ein reiches motivisches Spiel, dessen Träger das auch in der Umkehrung erscheinende Hauptmotiv ist. Wieder endet der Satz auf der Dominante, und wieder beginnt der Hauptsatz, dessen Hauptmotiv nun in den abwärts leitenden Gängen ein neuer Kontrapunkt beigegeben wird. Der Satz erfährt mächtige Steigerung und Weitung, immer energischer strebt der leitende Gedanke aufwärts, um plötzlich auf d, als dem Vorhalt vor der Terz des Akkordes, zu stocken. Nach einer neuen Fermate über der Dominantharmonie setzt die Unterstimme pianissimo mit dem Hauptmotiv ein, die Oberstimme antwortet mit der Umkehrung, dies wiederholt sich sofort in höherer Lage und in trübem Moll, und aus dem gegebenen Rhythmus bildet sich dann das schwere akkordische Gefüge, welches in so überraschender Weise die fröhlich-körnige Entwicklung des Satzes hemmt. Wie nächtlich schwarze Schatten huschen die Gebilde vorüber. Wer will sie in bestimmter Richtung deuten? Dafs

sie nicht ohne Vorbereitung kamen, lehrt ein Blick auf die bisherige Entwicklung des Satzes, in dem nachdenklicher Sinn so oft Einkehr in sich selbst gehalten: es gibt kaum ein anderes Werk des Meisters, in dem gleich viele Ruhepunkte anzutreffen wären, und auch die oben berührte Fis dur-Stelle ist in derselben Richtung inhaltlich zu erklären. Aber was früher nur in leichter Andeutung erschien, das hat hier bestimmte Gestalt gewonnen, und der schwermütige, lastende Ernst, der aus diesen Akkordgruppen spricht, hat einen Schatten über das Bild frohen Treibens geworfen. Auch die bewegte Figuration der Begleitung im nachfolgenden Schlufs-Absatze vermag ihn ebensowenig wie die helle Tonart selbst zu bannen: ist es Zufall, dafs der so neckisch anhebende, so kräftig sich entwickelnde Satz leise verklingt, dafs das Eingangsmotiv zuletzt nur noch in seiner der aufstrebenden entgegengesetzten Richtung gehört wird? Schwerlich. Wir sehen hier wieder, dafs die Regel der Grammatik nicht ausreicht, den Zusammenhang des Ganzen zu begreifen. —

Es ist ein Stück inneren Lebens, das Beethoven hier in herrlichem künstlerischen Niederschlag geboten hat. Die Form selbst ist für die Erkennung des Gehaltes des Werkes fast belanglos. Und doch sind ihre Rechte überall gewahrt geblieben: gröfsere formelle Geschlossenheit ist nicht zu denken. Das mutet bei der vorwiegend psychologisch zu verstehenden gedanklichen Entwicklung dieses Rondos fast wie ein Rätsel an.

Opus 13:
Sonate in c moll.

Gegen Ende des Jahres 1799 erschien Beethovens 13. Werk, dessen Originalausgabe den Titel trug: »Grande Sonate pathétique . . . Dediée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky. Oeuvre 13. Bey Joseph Eder am Graben.« Am 18. Dezember des genannten Jahres zeigte Hoffmeister in Wien die Sonate als »zu haben« an.

Über ihre Entstehungsgeschichte sind wir nicht unterrichtet; in der Zeit, als Beethoven sie druckfertig machte, wurde er mit dem ausgezeichneten deutsch-englischen Musiker Joh. Bapt. Cramer bekannt, der im September 1799 auf einer Studienreise nach Wien gekommen war. Er war als Klavierspieler in technischer Hinsicht und in sorgsamer Ausfeilung des Details Beethoven überlegen, dessen Spiel wiederum Kraft und Energie vor dem des anderen auszeichnete. Nur diesen Rivalen hat Beethoven, wie Ries bezeugt, voll gelten lassen, die anderen bedeuteten ihm wenig. Von Cramers Klavierspiel hat er denn auch wohl mancherlei in dem mehrere Monate dauernden Verkehre gelernt. Für das in Rede stehende Werk Beethovens hat Cramer schon darum keine Bedeutung gewinnen können, weil es ohne Zweifel in seinen Grundzügen feststand, wenn nicht schon ganz ausgearbeitet war, als Cramer nach Wien kam. Das läfst sich für den dritten Satz direkt beweisen, der aber, wie die Skizzen dartun, ursprünglich nicht als Klavierstück gedacht war. Wäre aber auch Cramer früher in Wien erschienen, auf Beethovens Stil selbst hätte er keinen Einflufs ausüben können, wenn auch vielleicht in dem einen oder anderen äufserlichen Punkte seiner Musik. Davon wird an anderer Stelle noch ein weiteres Wort zu sagen sein.

Seit der Veröffentlichung seiner ersten grofsen Arbeit, der drei Trios (Op. 1), hatte Beethoven dem Fürsten Lichnowsky, in dessen Haus er bald nach seiner Ankunft in Wien ein Heim gefunden hatte, keine Arbeit mehr öffentlich zugeeignet. Unter des Fürsten gastlichem Dache mag das Werk, das uns hier zunächst zu beschäftigen hat, zuerst gehört worden sein, von einer andächtig lauschenden Schar, die sich aus den regelmäfsigen Besuchern des Hauses, vornehmen Dilettanten und Musikern, zusammensetzte. Dem Bruder des Fürsten, Grafen Moritz Lichnowsky, einem treuen Freunde des Meisters, werden wir später begegnen.

Dafs uns keine Urteile der ersten, die das Werk hörten, aufbewahrt sind! Was Beethoven im anregenden Verkehre des fürstlichen Haushalts zu sagen fand, was er hier, unter wohlmeinenden, gebildeten und aufnahmefähigen Freunden von seiner Kunst bot, das war neues, noch nicht gehörtes, das war weit von jedem Schematismus, jeder Äufserlichkeit entfernt. Und es war persönliche Sprache. In einer im folgenden Abschnitte zu berührenden Äufserung betont Beethoven, wie diese seine erste Wiener Zeit ihm Menschen entgegen geführt habe, die ihn sogleich verstanden. Vielleicht hat er im engen, gebildeten Kreise damals auch selbst über seine Kunst gesprochen, etwas, das er später zu tun ablehnte . . .

Ob die Sonate einer bestimmten Veranlassung ihr Dasein verdankt, wissen wir nicht. Sie ist am raschesten von allen Werken Beethovens populär geworden, zum Teil vielleicht deshalb, weil sie den ausgeschmückten Titel hat, bei dem sich »etwas denken läfst«. Beethoven hat nicht vielen Werken derartig schmückende Beiwörter gegeben.[1]) Man hat wohl gezweifelt,[2])

[1]) Eine Zusammenstellung siehe bei Grove: Beethoven and his nine Symphonies. London New York. Novello, Ewer and Co. 1896. S. 51.

[2]) Vergl. Reinecke a. a. O. S. 41.

ob der Zusatz: »pathetisch« passe? Verstehen wir unter Pathos im ästhetischen Wortsinne die Einwirkung bestimmter Ideen und Stimmungen auf das Individuum, aus denen dessen tatkräftiger Wille oder Äufserungen dieses Willens resultieren, so ist nicht einzusehen, weshalb der Sonate jenes Epitheton entzogen werden solle. Eine andere Frage ist freilich die, ob die Sonderbezeichnung notwendig war: denn Pathos in dem angegebenen Sinne ist eine den Beethovenschen Werken überhaupt gemeinsame Eigenschaft.

I. Satz.

Beethoven hat mit dem ersten Satze der überlieferten Form der Sonate eine wesentliche Bereicherung gegeben, ohne sich nun freilich in späteren Werken an sie irgendwie zu binden; die besondere Form ist auch hier durch den besonderen Gehalt bedingt gewesen.

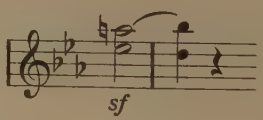
Mit den Einleitungssätzen Haydns hat das den Satz eröffnende Grave nichts zu tun: dort ist in solchen Fällen das feierliche einführende Adagio wie ein hohes Portal, durch das man hinausschreitet in die singende, klingende Frühlingswelt; hier verwebt sich der langsame Satz mit dem schnellen zu einem einheitlichen Organismus. Von einer Einleitung also kann hier nicht die Rede sein: das Grave kehrt gekürzt noch zweimal wieder, und sein Hauptmotiv wird im Durchführungssatze verwendet.

Ernst und gewichtig beginnt das Grave, aus dunklem Moll sich mit gewaltiger Kraft nach Dur, nach der Höhe durchringend. Das Hauptmotiv ist kurz und drängend im Ausdruck; die gekürzte Fassung auf der zweiten Hälfte des dritten Taktes ist nicht zu übersehen, ebenso nicht, dafs die akkordischen Schläge, welche in Takt 6 dem Einsatze des Motives in Es dur ein Ende bereiten, und welche sich als das die Bewegung hemmende Motiv bezeichnen lassen, aus ihm selbst herausgewachsen sind. Der in

der Parallel-Tonart im 5. Takte endende Satz erfährt im folgenden eine Erweiterung in formaler und inhaltlicher Beziehung. In formaler Beziehung, indem Takt 9 (die Parallel-Stelle zum 4. Takt) nicht sogleich zum Allegro überleitet, sondern einen, offenbar durch den wuchtigen Inhalt des vorhergegangenen in seiner breiten Fassung gerechtfertigten Anhang findet; in inhaltlicher Beziehung durch die schon hervorgehobenen scharfen akkordischen Schläge, das Gegenspiel des Hauptmotivs.

Auf ernste Dinge bereitet das Grave vor, auf kraftvolles Ringen und Kämpfen.

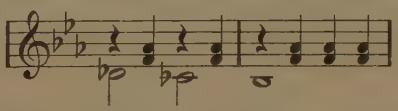
Getragen von langhallenden Harmonien steigt der Hauptsatz des Allegro mächtig treibend empor. Die melodische Bildung des Hauptmotivs weist wiederum wie in schon früher beobachteten Fällen die Bevorzugung von stufenweisen Tonfolgen auf: es ist die cmoll-Skala ohne Sekunde. Als gegensätzliches Moment, und sich als solches schon äufserlich durch die schwere akkordische Fülle erweisend, tritt in Takt 5 ff. ein abwärts gehendes Gegenmotiv auf, das mit jedem Halbtakt einen Harmoniewechsel — man beachte die Baſslinie — bringt, während sich das erste Motiv auf eine Harmonie stützte. Die Wiederholung führt nicht in die Tonika zurück, sondern zur Dominante; diese wird scharf und ausgiebig betont, Achtelgänge nehmen die rhythmische Bewegung der früheren Begleitstimme auf; auf g ruhend, setzt in veränderter Form — jeder Accent, also die ersten und dritten Viertel, bringt hier und in den folgenden korrespondierenden Fassungen des Motivs die Tonika g, resp. as und b — das Hauptmotiv wieder ein, der Satz moduliert nach As, bringt das Hauptmotiv aufs neue und wendet sich nach B dur, hier abschliefsend. Die auch in der Verkehrung der Stimmen erscheinende Phrase:



sehen wir vorher in den die modulatorischen Übergänge bringenden Takten vergrößert (Takt 15 bis 17; 28; 32), und in der soeben erwähnten Form des Hauptmotivs gekürzt verwendet.

Zunächst auf dem Orgelpunkte über b, der Quinte des Akkordes, ruhend (über demselben Ton endete auch der Hauptsatz), beginnt der Seitensatz in es moll. Die Wahl gerade dieser düsteren Tonart ist natürlicherweise keine zufällige gewesen: der dräuende Ernst des Hauptsatzes war zu groß, als daß ein im konventionell schematischen Rahmen gehaltenes, freundliches Gegenbild hier hätte erscheinen dürfen. Aber der Verlauf des Seitensatzes, dessen Thema eine gewisse Verwandtschaft mit dem ersten in seinen aufsteigenden Linien zeigt, obwohl es weit weniger scharf geprägt ist, bringt dem Satz doch nach und nach größere Ruhe des Ausdrucks.

Bei seiner Wiederholung wendet sich das 2. Thema über die Dominante nach Des dur und schließt hier auf der Tonika; der Satz wendet sich aber sofort durch die große Untersekunde:

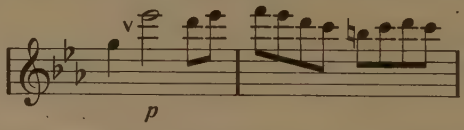


nach der Dominantharmonie der führenden Tonart es moll zurück, verläßt diese aber nach dem tonischen Abschluß, um in ähnlicher Weise die Dominantharmonie von f moll zu gewinnen, von wo aus sich Es dur, die Tonart des Schlußsatzes, rasch erreichen läßt. Damit wird der finstere Eindruck des es moll völlig gebannt.

Es ist nicht schwer, diesen Verlauf des 2. thematischen Gedankens psychologisch zu erfassen. Man beachte die Gleichheit der Bildungen: diese rhythmische Straffheit und Ebenmäßigkeit leitet den Sinn von selbst in ruhigere Bahnen, und so kann der leiser und leiser werdende Seitensatz in der helleren Es dur-Tonart ausmünden. Doch sogleich steigt ein neuer, mächtig anwachsender und anfangs vierstimmiger (Es dur-) Satz in reichem

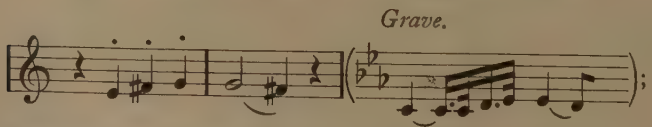
harmonischen und figurativen Schmuck auf, wird am Schlusse verändert wiederholt und leitet in einen zweiten abschliefsenden Gedanken über, der gleichfalls zweimal erscheint und in das nun ebenfalls in Es dur auftretende Hauptmotiv ausläuft. Von hier führen ein paar energisch geführte Takte (man achte auf den jedem Takte gehörenden Ton es in der Oberstimme) mühelos in die Stimmung des Anfangs zurück.

Man wird sich den ganzen Stimmungsverlauf, die Entwicklung aus dem im Anfange gegebenen thematischen Materiale zur Höhe hin und die Umkehr zum Beginne nicht anders denken können. Damit hat die Frage nach dem Werte der verwendeten Motive an sich nichts zu tun. Hier ist zu sagen: es kann wohl kaum bezweifelt werden, dafs der Satz mit dem Eintritt des 2. Themas an Interesse verliert: es ist kaum bedeutend zu nennen, und der auf den ersten, prächtig anschwellenden Schlufsgedanken folgende:



ist recht äufserlich und »spielend« geraten. Absicht und Ausführung haben sich hier also nicht völlig gedeckt.

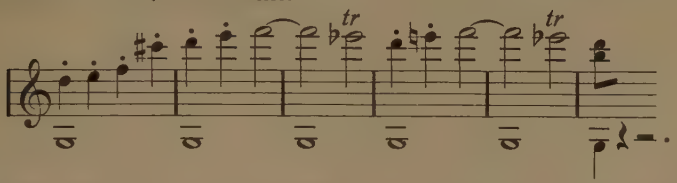
Die Wiederholung des ersten Teiles führt in das in gmoll erscheinende Hauptmotiv des Grave, aus dessen dritter Fassung, welche die enharmonische Vertauschung von es mit dis bringt, der Übergang des Satzes nach emoll folgt. Die Durchführung verwendet zunächst das abgeänderte Hauptmotiv, dann die aus dem führenden Gedanken des Grave abgeleitete Linie:



das geschieht in emoll, dann in Ddur; die Durchführung verwendet weiterhin in der Unterstimme Teile des Hauptmotivs und

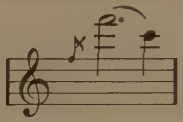
behält in der Oberstimme die vorwärts treibende Achtelbewegung bei. Der Satz löst sich sodann in einen abwärtsschreitenden Gang auf und erreicht die Dominant des Haupttones und damit einen langen Orgelpunkt (auf g). In dessen Verlauf erscheint zuerst die schon in der Überleitung vom 1. zum 2. Thema benutzte harmonische Figuration:

dann das abgeänderte Hauptmotiv, mit dem der Satz auf der Dominant zur Ruhe kommt:



Darauf leitet die zu einem breiten Gange erweiterte harmonische Figur, zuletzt in der cmoll-Skala aufgehend, in den Beginn zurück.

Über den dritten Teil des Satzes ist wenig zu sagen nötig. Nach der Wiederholung des Hauptgedankens gewinnt dessen akkordisches, abwärts steigendes Gegenspiel gröfsere Bedeutung; es erscheint wiederum von c aus, wendet sich dann aber sogleich nach Des dur, beginnt auf der Dominantharmonie von esmoll, dann auf der von fmoll und endet, über den übermäfsigen Sextakkord des-f-h gehend, in Cdur, der Dominanttonart von fmoll; in derselben Tonart beginnt nun der Seitensatz, in dem man die Weitung der melodischen Linie durch den Sprung nach:



gegenüber dem Anfange bemerken wird. Der Seitensatz schliefst in c ab, und alles weitere entwickelt sich wie im ersten Teil, nur dafs das Allegro auf der Septimenharmonie fis-a-c-es zur Ruhe kommt, von der aus nur das Motiv des Grave abermals

seinen Weg beginnt, der nach der Dominant und der tonischen Harmonie des Haupttones führt, um beim dritten Erscheinen, von der Septimenharmonie der 7. Stufe in f moll beginnend, den Satz nach cmoll zurückzuführen. In der ersten Fassung setzt darauf das Hauptmotiv ein, gefolgt von den in die Wiederholung des ersten Teiles zurückführenden Takten; diese sind in denen in ihnen verwendeten Werten gekürzt und haben dadurch an Intensität des Ausdruckes gegenüber der ersten Fassung gewonnen. Mit wuchtigen Schlägen geht der Satz zu Ende.

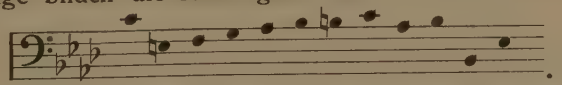
Man sollte ihn nicht nach dem ersten Satze der fünften Sinfonie oder gar nach dem der letzten Klavier-Sonate Beethovens beurteilen. Von der überwältigenden Gröfse, dem weltverlachenden Trotze dieses gigantischen Gebildes ist er weit entfernt, aber er birgt, das mufs doch wieder betont werden, die Keime dazu in der willensstarken Energie seiner Sprache. Vergleiche man die pathetische Sonate mit anderen gleichzeitigen und voraufgegangenen Werken, und man wird das Neue in ihr ohne Mühe erkennen. Beethovens Zeitgenossen empfanden das in seiner Kunst, was wir als Ausdrucksmittel einer früheren Epoche ansehen, nicht als störend; im Gegenteil, es war das Mittel, das ihnen das Verständnis für Beethoven zuerst anbahnen half. Und das ist es wohl auch heute noch für jeden, der dem Meister mit der Absicht einer objektiven Wertung seines Lebenswerkes zuerst nahe tritt, geblieben. Aber wir sehen, welch geringen Raum derartige, auf die Kunst der Vergangenheit hinweisende Stellen hier in Anspruch nehmen. Schritt für Schritt wächst Beethoven seinem letzten, höchsten Ziele entgegen. Nur dem, der sich dieser Entwicklung in ihren einzelnen Phasen bewufst geworden, wird sich dies letzte Ziel völlig erschliefsen können.

II. Satz.

Das Adagio cantabile dieses Werkes ist eine Schöpfung, die jedem, auch dem oberflächlichen Beethoven-Kenner lieb und

vertraut ist. Es ist ein Satz von ergreifender männlicher Schönheit und voll von sinnender Hoheit des Ausdruckes, ein Gesang, wie ihn die Instrumental-Komposition in gleicher, absoluter Vollendung kaum noch besitzen dürfte. Tieferes hat der Meister noch geschaffen, schöneres nicht mehr. Geht man die Zusammensetzung des melodischen Hauptgedankens durch, so wird man überrascht sein durch die Einfachheit der ihn bildenden Intervallschritte; aber sie rufen ja nicht ausschliefslich die tiefe Wirkung dieser Melodie hervor, sondern ihre rhythmische Gliederung, und da kann man nicht genug staunen, welche höchste Erfindungskraft sich in ihr offenbart: das Thema ist eine fortlaufende melodische Kette, der durch keinerlei genau korrespondierende Rhythmen des Vorder- und Nachsatzes irgend ein konventioneller Zug beigemischt ist. Dadurch wird der Melodie jegliche Absichtlichkeit der Bildung in ihrer Wirkung auf den Hörer genommen Hier ist in der Tat eine frei strömende Melodie, und doch ist sie, wie leicht zu sehen, streng in Vorder- und Nachsatz abgeteilt, die sich zu der normalen achttaktigen Periode zusammen schliefsen.

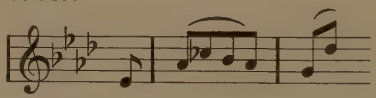
Der Satz hebt streng dreistimmig an, die Oberstimme stützt in der Tiefe eine Gegenmelodie, die Mittelstimme ergeht sich in sanft rauschender harmonischer Figuration. Dann folgt (bedeutungsvoll haben die verbindenden Triolen die Melodie in die Höhe getragen) die zum gröfseren Teile vierstimmig gestaltete Wiederholung des Gedankens. In den die Vierstimmigkeit aufgebenden Takten ändert Beethoven die Figuration ab. Es schliefst sich ein nicht abgerundeter Zwischensatz an, der in f moll beginnt und in Es dur abschliefst; seine Melodie entfaltet sich freier und freier, strebt in lichter Schönheit aufwärts und fliefst sanft zurück. Der harmonische Grund ist überaus einfach, seine Übergänge bilden die schön geschlossene Linie:



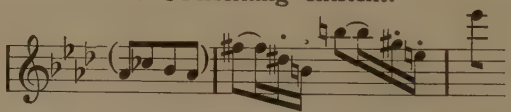
Es ist kein Glücksgefühl, das der Satz kündet; Ruhe des Ge-

müts hat ihn ersonnen. Aber, als wäre es schon zuviel gewesen an dem wärmeren Gefühlsausbruch des Es dur-Satzes, beginnen darauf die Anhänge dieses Satzteiles (sie sind aus der abschliefsenden fallenden Linie hervorgewachsen) die Rückkehr in die dunklere Region des Beginnes des Satzes vorzubereiten. Der Hauptsatz kehrt wieder, und mit ihm schliefst der erste Teil ab.

Gegen das kontemplative Element, das die besondere Gestaltung des Hauptsatzes bedingte, erhebt sich mit dem Eintritte des as moll Zwischensatzes das lebhaftere Gegenbild. Ohne jeden Übergang selbstverständlich. Die grofse harmonische Kühnheit Beethovens zeigt sich in der tonalen Fassung des Gedankens, der in as moll beginnt und — im kräftigen, hellen E dur endet. Das ist wiederum eines der Beispiele, zu deren innerster Erklärung die Musik-Grammatik nichts, gar nichts beiträgt. Die Motivierung liegt indirekt im Wesen des Meisters, dessen Leben Tat war, direkt in der charakteristischen, voran treibenden Triolenfigur der mittleren Begleitstimmen, in der zwingenden Bestimmtheit des Hauptmotives:



mit seinem energisch aufwärts weisenden Abschlusse, aus dem denn auch direkt die Überleitung entsteht:



Das alles ist nur ein lichtklarer Augenblick, aber er genügt, um des Meisters unvergleichliche geistige Spannkraft wiederum zu erkennen.

Der in E dur schliessende Satz scheint in derselben Tonart sich weiterbilden zu sollen, es kommt aber nur zu Anhängen; im 4. Takt erfolgt durch die Abwärtsführung der Melodie nach d, und durch die enharmonische Vertauschung von gis-h mit as-ces eine plötzliche scharfe Trübung, ohne dafs jedoch die

Bewegung (in 16tel Triolen) zur Ruhe käme. Das ist bedeutsam für das folgende. Nachdem die Rückführung in die herrschende Tonart vollzogen, setzt der Hauptsatz aufs neue ein, aber getragen von der vorantreibenden Kraft der Triolenbewegung. Damit ist ein ganz neues Moment in den Hauptsatz gekommen, das gröfserer Aktivität, die sich freilich mit Rücksicht auf die künstlerische Einheitlichkeit des Satzes nicht laut vordrängend äufsern darf. Und dem entsprechend bilden sich auch die das Adagio beschliefsenden Anhänge: es ist kein Aufschwung, den sie zeigen, aber auch kein ermattendes Zusammenbrechen; es tönt aus ihnen wie beglückendes Geniefsen seelischer Ruhe, der neues, kraftvolles Leben entspriessen wird. So zeigt also auch dieser Satz wieder neben der vollendeten harmonischen Rundung des Aufbaues die deutlich verfolgbare, psychologisch klare Entwicklung der Gedanken.

III. Satz.

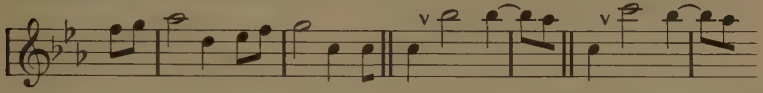
Zum Rondo dieser Sonate hat Nottebohm zwei im ganzen unwichtige Skizzen mitgeteilt, deren erste sich zwischen Entwürfen zum Finale des Streichtrios in G dur aus op. 9 (Nr. 1) und zum Scherzo des Trios in c moll (Nr. 3) findet. Die Fassung läfst darauf schliefsen, dafs das Thema für Klavier und Violine bestimmt war. Die zweite Skizze entstand später, und zwar nach der Sonatine op. 49 Nr. 1, wahrscheinlich noch im Jahre 1798.

Marx hat als einen wesentlichen Charakterzug der Form des Rondos im allgemeinen »den leichteren weniger wichtig genommenen Inhalt« bezeichnet; jeder Satz eile, so sagt er weiter, sich liedförmig abzurunden, um dann anderen Sätzen und Gängen Platz zu machen, die Seitensätze lösen sich ganz oder teilweise in Gänge auf und gewähren so noch leichteres Tonspiel. Das ist im allgemeinen richtig, wenn man Beethovens Rondos von den Bemerkungen ausnimmt; ganz unverständlich aber erscheint es, warum Marx an derselben Stelle nicht sowohl den Gegensatz der

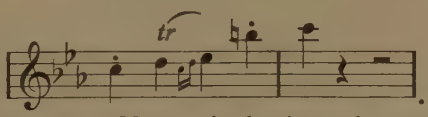
Rondoform zu der der Sonate, sondern sogar zu der der Fuge betont. Die Gegensätze springen hier stark genug ins Auge und brauchen nicht besonders erwähnt zu werden. Es ist eben das Rondo eine Form neben anderen, deren Bedeutung wegen ihrer leichteren Zusammenfügung von vornherein noch nicht als geringwertiger bezeichnet zu werden braucht. Gerade in der Sonate eignet sich das Rondo zum Schlufssatz, als die das ganze Gebäude krönende Spitze, die keine allzugrofse Belastung verträgt. Und gerade dieses Rondo, an das auch Marx die mitgeteilten Betrachtungen knüpft, verträgt eine Abweisung der mitgeteilten Art nicht: es geht von einem durch die früheren Sätze erreichten oder doch angedeuteten Stimmungsresultat aus und zeigt auch seinerseits die Beethovensche Eigenart in ihren Gegenpolen, wenn auch, der Natur der Sache nach, nicht in der dialektischen Schärfe des Sonatensatzes. Aufserdem haben wir aber schon früher gesehen, wie sich bei Beethoven die Form des Rondos zu einem fest gefügten Organismus ausgewachsen hat. Die Themen stehen koordiniert nebeneinander, wenn auch eines derselben vorherrscht. Mit dem vorhin gesagten, dafs das Rondo unserer Sonate als Schlufssatz an die Stimmungsresultate der voraufgegangenen Sätze anknüpfe, steht die Tatsache nicht in Widerspruch, dafs der dritte Satz der pathetischen Sonate ursprünglich in anderem Zusammenhange Verwendung finden sollte. Beethoven selbst hat ihn für tauglich befunden, hier eine Stelle zu finden, und er war der schärfste Kritiker seiner Werke; auch die sorgsamste Prüfung wird nichts ergeben, warum er in den Zusammenhang der Sonate nicht passen sollte: ist doch sein Gehalt an kräftiger und energischer Sprache grofs und bedeutend genug, sich gegenüber der Fülle des voraufgegangenen behaupten zu können. Das kann freilich nicht geleugnet werden, dafs seinem Grundgedanken die bestimmte aktive Tendenz, die man erwarten möchte, fehlt, aber irgendwelche Folgerungen kann man daraus für den Satz selbst nicht ziehen; auch hier entwickelt Beethoven aus dem

gegebenen Materiale neues, das jenes aktive Element durchaus nicht vermissen läfst.

Der Hauptsatz bringt ein 8taktiges Thema, dessen Vorder- und Nachsatz sich rhythmisch scharf voneinander abheben; jener strebt durch Skalenschritte der Dominante zu, dieser wendet sich, auf der verminderten Septime des Leittons beginnend und in bestimmten Schritten abwärts schreitend, zur Tonika zurück. Dann wird der Nachsatz wiederholt und derart erweitert, dafs drei, ihrer Ausdehnung nach ungleiche und durch diese Bildungen eingeleitete Abschnitte:



am Ende des Hauptsatzes entstehen. Gewifs, das ist kein Satz von der zwingenden Energie und der Tendenz kräftigen Aufwärtsstrebens, wie wir sie aus anderen Schöpfungen kennen, aber er weist doch eine Reihe von tonalen Bildungen auf, die durch die Art ihrer Linienführung nach derselben Richtung deuten, vor allem den in gröfsester Bestimmtheit aufwärts schreitenden Abschlufs:

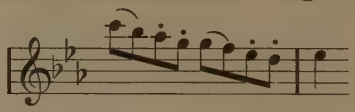


Auf der Dominant-Harmonie beginnend setzt in fmoll ein kurzer und unbedeutender Zwischensatz von 4 Takten ein, der darauf in paralleler Fassung in Es dur wiederholt wird und zu einem zweiten Gedanken in Esdur, der Paralleltonart, führt:

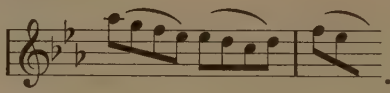
Dafs das erste Viertel g nicht ausschliefslich als Abschlufs, wie Marx will, sondern gleichzeitig als Beginn des neuen Themas zu fassen ist, lehren die Bildungen nachfolgender Takte, in denen die Synkopierung gleichfalls erscheint, bis mit dem Eintritt des Triolenmotives der Synkopation ein Ende gemacht wird:

Dieses 2. Thema schliefst zunächst nicht in Es dur ab, sondern wird über es moll nach B dur geführt; in dieser Tonart beginnt das oben mitgeteilte Triolenmotiv sein Spiel, es beherrscht einen kurzen Orgelpunkt und führt dann in eine anfänglich selbständig scheinende Satzbildung über:

die jedoch mit diesen abschliefsenden Gange:



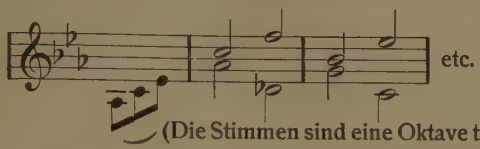
wieder den Anfang des Seitensatzes in die Erinnerung ruft, in dem es Takt 3 heifst:



Das mächtig voran treibende Triolenmotiv hat damit seine Rolle noch nicht ausgespielt. Es ist zu rechter Zeit gekommen, um den Eindruck des harmlos tändelnden, den der Eingang des Seitensatzes hervorruft, zu vertreiben. Und so grofs ist die Kraft dieses Triolenmotivs, dafs eine neue Satzbildung in regelmäfsig gebildeter Periode von 8 Takten:

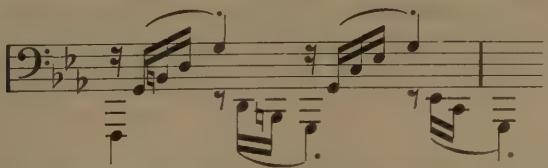
es nur zu einer episodischen Bedeutung bringt, um sogleich wieder von der früheren Bewegung abgelöst zu werden; diese tritt nunmehr in gröfserer Ausdehnung und formell geschlossen auf und führt bei ihrer Wiederholung in die Dominante des Haupttones. Dann beginnt das erste Thema wie früher seinen

Lauf, und nach seinem Abschlusse setzt in edlem ruhigen Gange ein zweiter Seitensatz ein:



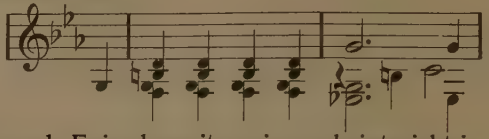
Er steht in As dur, so dafs wir also als Tonarten der Seitensätze die Dur-Skalen der kleinen Ober- und der grofsen Unterterz des Haupttones erhalten. Die Tonart As dur wird nur zu Anfang der Satzteile betont; der Vordersatz schliefst in Es, ebenso der Nachsatz, dessen Beginnen durch die Umkehrung der ersten Intervallschritte des Vordersatzes eingeleitet wird. Der Satz wird dann in höherer Oktave wiederholt und erhält dies Einschiebsel:

vor seiner 3. Wiederholung mit hinzugefügter melodisch-figurierter Begleitung. Dies bewegte, kräftige Spiel führt auf die Dominante des Haupttones zu, und ein rhythmisch lebhafter Orgelpunkt:



schliefst den Teil ab, worauf der Hauptsatz wiederkehrt. Beethoven ändert nun dessen Verlauf gegenüber der ersten Fassung wesentlich ab. Nach dem Abschlusse in c moll erscheint das Hauptmotiv des Nachsatzes in den Bafs verlegt; es dient nunmehr zur Überleitung nach C dur, der Tonart, in der jetzt der erste Seitensatz erscheint. Alles weitere bis zu dem oben erwähnten episodisch auftretenden Satze entwickelt sich analog der früheren

Fassung; dann aber bildet sich die jetzt von der doppeldeutigen Dominantharmonie:

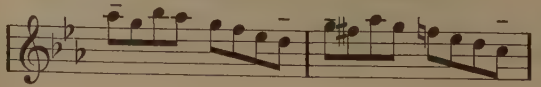


aus beginnende Episode weiter; sie erscheint nicht in der formellen Geschlossenheit der anfänglichen Fassung, sondern wird nur in deren erstem Motive verwendet, zu dem im 2. Takte der weiterhin immer wieder benutzte Halbtonschritt h—c tritt; vom 6. Takte ab verwendet Beethoven nur noch die 2. Hälfte des Motivs. Wir kennen dies Mittel der Ausdruckssteigerung schon aus anderen Stellen seiner Werke. Mit dem vergrößerten Schritt in die verminderte Quinte:

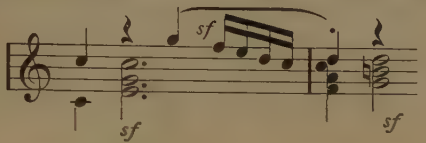
biegt der sehnsuchtsschwer anschwellende Satz um und leitet zum Eingange zurück, der jetzt, anstatt durch die 3 Achtelnoten des ursprünglichen Auftaktes, durch das einleitende g des Basses eingeführt wird.

Elemente kontemplativer Musik bot der Hauptsatz schon; aber sie waren doch nur eben angedeutet und traten in ihrer Bedeutung wegen der energisch treibenden Begleitfigur nicht klar in die Erscheinung. Die kleine Episode weist keine beschaulich-sinnenden Züge auf. Und auch zum zweiten Seitensatze gesellte sich in der kraftvollen Achtelfigur bald ein lebhaftes, drängendes Ausdrucks-Moment. Also überall ist die Richtung auf energische Willensbetätigung zu erkennen. Und sie beherrscht auch den ganzen Schluss des Satzes, von einer kleinen Stelle abgesehen.

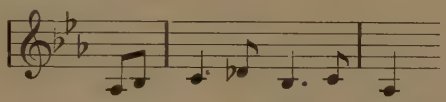
Nach dem Abschlusse des Hauptsatzes erfährt dessen Nachsatz eine figurative Auflösung der Oberstimme:



daran schliefst sich das neuerliche Erscheinen des Triolenmotivs, mit dem der Satz (beim 2. Male in prächtiger Steigerung) auf c abschliefst, um eine neue Weitung zu erfahren; es setzt mit einem bisher nicht verwendeten Motiv dieser kraftvolle Gedanke ein:



der in den schon früher für die Halbschlüsse verwendeten abwärts steigenden Gang einmündet; dann folgt (ein echt Beethovenscher Zug!) ein kurzer Augenblick sinnender Ruhe; ein Teil des Hauptmotivs:



tritt hier in Verbindung mit dem seinen eigentlichen Charakter ganz aufhebenden schweren Akkorden auf; daran schliefst sich — ein prächtiger humoristischer Effekt! —, die denkbar schärfste Gegenüberstellung der in geheimnisvollem pianissimo aufwärts geführten beiden kurzen Notengruppen zu dem in donnerndem fortissimo abwärts eilenden Skalen-Gange, der das Finale beendet. —

Wir haben schon ein Urteil über die Sonate im Eingange zu diesem Abschnitte gehört. Auf andere mufs hier noch mit einem Worte eingegangen werden. Elterlein, dessen Meinung im übrigen auf sich beruhen bleiben möge, hat in der pathetischen Sonate eine Vorstudie zu Opus 57 sehen wollen, als seien Beethovens Werke beabsichtigte Tendenzstücke. Marx hat seiner Betrachtung des Werkes im wesentlichen Ausführungen über die Form zu Grunde gelegt, denen man sich, wie schon oben angedeutet, nicht in allen Punkten anschliefsen kann. In seiner »Anleitung« erwähnt er das Finale gar nicht. Das scheint darauf schliefsen zu lassen, dafs er dem Werke innere Einheit abgesprochen hat. Auch Lenz ist offenbar dieser Meinung gewesen:

er hat hervorgehoben, daſs dem Finale immer etwas »tändelndes« anhaften werde. Das ist dann durchaus nicht der Fall, wenn der Vortrag sich bemüht, alle Punkte energischer Gefühlsäuſserung ins rechte Licht zu stellen. Es ist keine Frage, das Finale ist der schwächste Teil des Werkes, insbesondere zeigt das eigentliche Thema des Rondos nicht die scharfe Prägung, die wir an Beethoven gewohnt sind; es ist im ganzen weniger energisch als spielend und läſst die Merkmale Beethovenscher Motivbildungen in manchem Zuge vermissen. Aber dann sehe man doch, wie sich der Satz entwickelt, wie Beethoven die Gefahr, in blosses Tonspiel zu verfallen, zu meiden versteht, und den ganzen Schluſs überaus glücklich zu pointieren weiſs. Gedankenflug im höchsten Beethovenschen Sinne wird man im dritten Satze des Werkes vergeblich suchen, aber auch in ihm bleibt trotzdem genug schönes und bewundernswertes, und so läſst, richtig wiedergegeben, auch das Finale jene Entschlossenheit des Willens erkennen, die Beethoven eigen war.

Opus 14:
Zwei Sonaten in E und F.

Die Veröffentlichung der beiden, Beethovens 14. Werk bildenden Klaviersonaten fiel, wie schon gesagt wurde, wie die der Sonate pathétique ins Jahr 1799. Sie wurden unter dem Titel: »Deux Sonates pour le Piano-Forte dediées à Madame la Barone de Braun« ... von T. Mollo & Comp. in Wien herausgegeben und waren öffentlich nach der Anzeige in der Wiener-Zeitung vom 21. Dezember an zu haben. Aber die E dur-Sonate, die erstere, entstand, wie die Skizzen ausweisen, schon 1795,

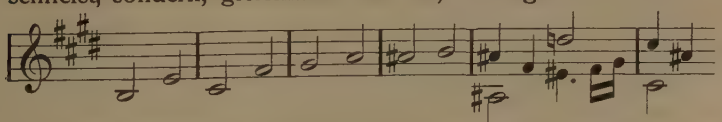
wenn nicht noch etwas früher. Die Entstehungszeit der F dur-Sonate kennen wir nicht, aber auch sie wird, woran kaum zu zweifeln ist, früheren Datums sein.

Die Empfängerin des Werkes war die Gattin des Freiherrn von Braun, zu dem Beethoven späterhin noch lebhafte Beziehungen wegen seines »Fidelio« hatte. Zu dem engeren Freundeskreise des Meisters hat die Familie nicht gehört; doch ist er mit ihr, die, wie andere Adelige, eine eigene kleine Kapelle unterhielt, wahrscheinlich nicht lange nach seiner Ankunft in Wien bekannt geworden. Der Frau von Braun hat Beethoven 2 Jahre später auch die schöne Duo-Sonate op. 17 gewidmet. —

Sonate Nr. 1 in E dur.

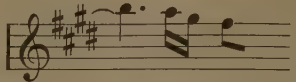
I. Satz.

Über dem Orgelpunkt auf e erhebt sich der 4taktige, in Akkordschritten aufwärts strebende thematische Gedanke, der die Sonate eröffnet. Besondere Beethovensche Züge trägt er nicht. Ihm schliefst sich in harmonischer Figuration ein zweitaktiges Zwischenspiel an, dessen oberer Gang von der Unterstimme nachgeahmt wird, die am Schlusse jedoch über ais nach h leitet. Hier kommt es zu einem kurzen, bald aufgegebenen Orgelpunkte. Der gehaltene Ton erscheint in verschiedenen Lagen; indessen gewinnt während des anmutig-heiteren und vollstimmigen Spieles die liegende Stimme niemals die Bedeutung der Tonika, da der Satz der Tonart des Seitensatzes, H dur, erst entgegenstrebt. Die Überleitung zum Abschlusse des Hauptsatzes in Fis dur geht von dem wiederholten Thema in E dur aus, das, schon im 3. Takte die erste Fassung aufgebend, im folgenden Takte nicht abschliefst, sondern, gleichfalls über ais, weitergeführt wird:



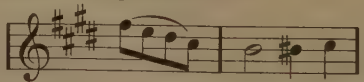
Das hier angeführte Motiv der Unterstimme begegnete uns in

umgekehrter Richtung schon vorher in der abwärts steigenden Linie:

 (Takt 9).

Die 6 letzten Takte des Hauptsatzes bringen den Orgelpunkt auf fis, über dem der erste Teil abschliefst. 6 Takte vorher bemerke man in den Unterstimmen die Andeutung des Themas. Der Gang der obersten derselben kehrt im 3. Teile des Satzes in anderer Form wieder, auch zeigt sich dort der entsprechende Hinweis auf das erste Thema deutlicher.

Nur blinder Fanatismus wird in dem Satze, wie er sich bis dahin entwickelt hat, bedeutendes zu erkennen glauben; er ist durchaus schön und edel gestaltet und vorzüglich gefügt, aber nicht hervorragend erfunden. Man braucht, um das zu empfinden, nicht die Terzengänge der Takte 5 und 6 hervorzuheben, die Lenz besonders herausgegriffen hat. Der ganze Hauptsatz leidet weniger an einer gewissen Bewegungslosigkeit als an dem Mangel einer bestimmten Richtung: es ist ein fortwährendes Beginnen und Aufhören, ein Auf- und Absteigen, ohne dafs es zu mehr als blofsem Tonspiel käme. Dasselbe gilt vom Seitensatze, der durch den schon vorher, freilich nur vorübergehend benutzten Gang in Achtelnoten eingeleitet wird:

 etc.

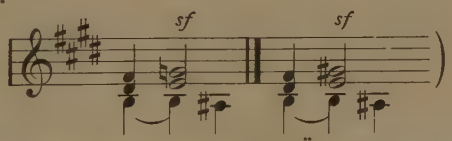
Auch hier hat Schindler wieder commentiert: die »sentimentale« Stelle müsse als »Andante« aufgefafst werden. Der Verfolg des Abschnittes, dessen Ausdruckskraft sich nach und nach hebt, lehrt, dafs Schindlers Angabe abzuweisen ist: das Thema selbst geht in bestimmter Weise aufwärts, und dann benutzt Beethoven weiterhin in rascher Folge den Achtelgang desselben als Kontrapunkt zum Thema selbst, ein in der angedeuteten Richtung wirkendes bekanntes Mittel Beethovenscher Tonsprache, die Intensität des Ausdruckes zu erhöhen. Trotz dieser leicht er-

kennbaren höheren aktiven Tendenz des Satzes wird man bei aufmerksamem Verfolgen leicht das oben gesagte bestätigt finden; auch hier ist nichts von der eminenten Energie der gedanklichen Entwicklung, wie sie Beethoven sonst eigen ist, zu finden, auch hier herrscht, wie die vielen Einschnitte beweisen, ein stetes Anfangen und Aufhören, das auf die Dauer ermüdet.

Die formelle Gliederung ergibt sich unschwer: der Vordersatz schliefst in cis moll, der Nachsatz in H dur ab; dieser ist nichts weiter als die Versetzung jenes auf die mit der grofsen Untersekunde beginnende Linie, ein Spiel, das sich nach seiner Beendigung sofort wiederholt, so zwar, dafs, wie schon betont, der Achtelgang hier gröfsere Bedeutung gewinnt. Aus der vorhin angeführten Linie geht eine geschlossene Melodie hervor:

ihr Vorder- und Nachsatz enden in H dur.

Der Abschluſs des ersten Teiles nimmt zunächst (hier ist wieder das Wechselspiel zwischen dem Dur- und dem Mollklang zu bemerken:

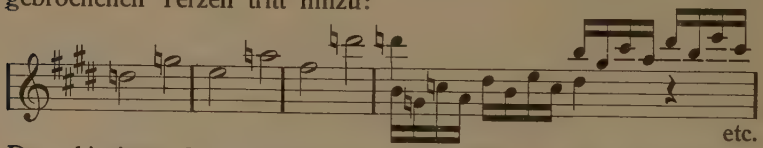


in dem angeführten ein schon in der Überleitung zum Seitensatz benutztes Motiv auf, entwickelt sich dann frei weiter und kehrt mit dem angedeuteten ersten Thema zum Beginne zurück.

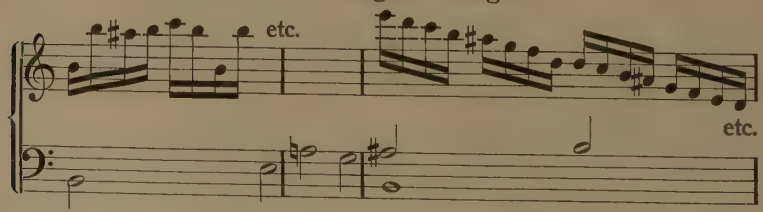
Die Durchführung benutzt zunächst das Hauptmotiv, von E dur als der Dominanttonart von a moll ausgehend. Mit dem 5. Takte erscheint über dem harmonisch figurierten Bafs ein neues Motiv in der Oberstimme, das freilich möglicherweise aus dem schon vorhin erwähnten Gange herzuleiten ist:

Beethoven benutzt es, um den Satz nach C dur und über e moll nach H dur zu leiten, wo das Hauptmotiv in freier Umformung über einem längeren Orgelpunkte, die Durchführung schliessend, auftritt.

Zwischen der ersten Konzeption der Themen und ihrer endlichen Ausführung in der Sonate liegen, wie wir schon hörten, Jahre, während welcher der ursprüngliche Entwurf eine wesentliche Einbufse erlitt. Vergleicht man die dürre Skizze mit der uns bekannten Ausführung der bisher betrachteten Teile des ersten Satzes, so fällt hier der weitaus gröfsere Aufwand an harmonischen Mitteln und die kräftigere Haftung im einzelnen auf, wie sie sich namentlich in der Seitenpartie zeigt. Die Skizze bringt, abgesehen von unwesentlichen Kleinigkeiten, nur das Hauptthema in der jetzigen Fassung, und wendet sich nach H dur, hier bestimmt abschliefsend. Dann erfolgt der Eintritt des Themas in G dur, und das in der schliefslichen Ausarbeitung ganz bedeutungslos gewordene harmonische Zwischenspiel in gebrochenen Terzen tritt hinzu:



Der skizzierte Satz wendet sich nach Fis dur, um sodann das Hauptmotiv in neuer Anordnung zu bringen:



Beethoven hat den ersten Satz unserer Sonate nach F dur transponiert für Streichinstrumente bearbeitet.[1]) Wie Nottebohm her-

[1]) Die Arbeit erschien im Mai 1802 unter dem Titel: Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, d'après une Sonate composée

vorhebt, lassen die Skizzen es zweifelhaft, ob das Werk gleich von Anfang an als Klaviersonatensatz gedacht war.

Auch der Seitensatz war nicht sogleich gefunden. Es ist zwecklos, hier das von Nottebohm mitgeteilte seinem ganzen Umfange nach zu wiederholen. Geht man die Skizzen durch, so wird man finden, wie die Fassung nach und nach eine immer leichtere wird; man hat den Eindruck, als ob Beethoven der thematische Gehalt des Hauptgedankens selbst zu geringfügig erschienen sei, um ihn in gröfsere und gewichtigere Nachbarschaft zu stellen. Das zeigt sich auch, wenn wir den Eingang des dritten Teiles des ersten Satzes betrachten.

Des Meisters ursprüngliche Absicht verrät eine Skizze, welche den Anfang ohne jede Änderung wiederholt, dann das Thema in Moll und darauf erst in C dur, von den Skalengängen begleitet, erscheinen läfst. Nachdem nun in der abschliefsenden Formgebung die gewichtigeren Nebenpartien ausgeschieden waren, ergab sich die Notwendigkeit (um den Anteil an dem an und für sich ja geringfügigen Gehalte des Satzes nicht ganz erlahmen zu lassen), dem Hauptsatze bei seinem Wiedererscheinen sogleich ein neues, kräftiges Element beizugesellen. Darum also wohl die Aufgabe der ausgiebig benutzten akkordischen Begleitungsart und die Einführung der rollenden Skalengänge, mit denen reicheres Leben in den Satz kommt. Auch sonst bringt er nunmehr neues: ein Trugschlufs führt das Hauptmotiv nach C dur gewendet ein; es erscheint darauf in freier Umkehrung, nach H dur modulierend. Auch die Schlufspartie ist gegenüber der des ersten Teiles erweitert; hier bemerkt man im Basse wiederum das Wechselspiel zwischen grofser und kleiner Sekunde: fis—e und f—e.

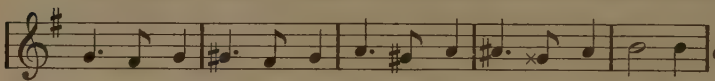
---

et dediée à M. la Baronne de Braun par L. v. Beethoven arrangé par lui même. A. Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.

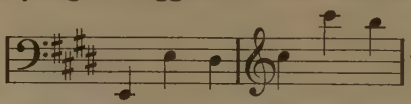
II. Satz.

Weitaus gröfseres Interesse als der erste weckt der 2. Satz des Werkes, das wundervolle Allegretto in emoll, von dem Schindler erzählt, Beethoven habe es wie ein Allegro furioso gespielt. Das kann wohl einmal geschehen sein; aber wir wissen, dafs Beethoven als Interpret seiner eigenen Werke für uns nicht in jeder Beziehung mafsgebend sein kann. Wer mag heute noch beurteilen wollen, was in seinem Kopfe vorging, als er Schindler den Satz vorspielte? Halten wir uns an die mit ruhiger Überlegung von Beethoven selbst gewählte Überschrift. — Auch mit diesem Satze hat er sich schon Jahre vor der abschliefsenden Niederschrift beschäftigt; die koncise Form, die charakteristischen Accente sind freilich erst später gefunden worden.

Eine frühe Fassung bringt die uninteressante Sequenzenreihe:



die Stelle des jetzigen Maggiore vertrat ein Gedanke in E dur:



den Beethoven in späteren Skizzen einige Zeitlang verwendete, um ihn dann ganz fallen zu lassen.

Die formelle Gruppierung ist diese: das Thema ist eine durch den Dominantschlufs geteilte Periode von 16 Takten, deren beide Absätze, abgesehen von den Schlufsfällen, übereinstimmen. Mit dem gegebenen Material arbeitet Beethoven nun weiter: die Oberstimme der Takte 2 und 3 wird in anderer Weise harmonisiert und der Satz in bestimmter Weise nach G dur geleitet; der folgende Abschnitt, wie der vorhergehende in C dur beginnend, wendet sich vom 6. Takte ab — ein wundervolles, sehnsüchtiges Aufblühen der Melodie! — nach H dur. Dann erfolgt die Wiederholung des Vordersatzes; der Nachsatz, anfänglich die harmonische Färbung der ersten Fassung beibehaltend, aber

weniger vollstimmig erscheinend, wendet sich im 3. Takte nach der mit schneidender Schärfe einsetzenden Septimenharmonie der 4. Stufe von amoll, und über die gleich darauf erreichte 7. Stufe dieser Tonart nach deren Tonika:

Dasselbe Spiel mit scharfen Accentuierungen wird mehrmals wiederholt und dann in einfacher Modulation emoll erreicht. Der Nachsatz ist durch diese Weitung auf 11 Takte ausgedehnt worden. An ihn schliefst sich ein Anhang von ebenso vielen Takten an. Der mit crescendo bezeichnete Takt vor dem Doppelstrich bringt den Übergang zum Maggiore resp. zur Koda, zählt also in obiger Angabe nicht mit. Der Anhang (Orgelpunkt) geht von E dur aus und verwendet das im vierten Takt aufgetretene Motiv.

Eine Fülle des Reichtums in engster Umrahmung! Man sehe den Vordersatz: das melodische Motiv der beiden ersten Takte ist das gleiche, verschieden aber die Harmonisierung; jeder folgende Takt bringt neues, aber alles gliedert sich in zwangloser Folge zu einer fest geschlossenen Kette. Und dies Material genügt Beethoven zu dem ganzen Hauptteile, denn alle später auftretenden Motive lassen sich auf das im Vordersatze verwendete Material zurückführen. Hier von einem »Beethovenschen Scherzo der zweiten Periode in verkleinertem Mafsstabe« sprechen zu wollen, wie das Lenz tut, geht nicht wohl an: offenbart sich das Wesen des Scherzo in der rücksichtslosen Gegenüberstellung von gegensätzlichen Momenten, so kann davon hier nur in ganz geringem Grade die Rede sein. Wir haben es hier vielmehr wiederum wie in der voraufgegangenen Fdur-Sonate mit einem lyrischen Zwischenspiel zu tun, dessen Hauptteil man wol am treffendsten durch das Beiwort »unruhig bewegt« bezeichnet, und dem in

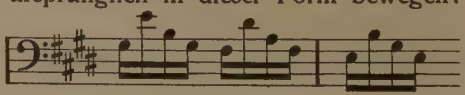
den sanft auf- und abwogenden Linien der Maggiore ein ruhigeres und milderes Gegenbild entgegentritt.

Beethoven hat die Bezeichnung »Trio« sicherlich aus guten Gründen nicht gewählt. Die Form des Maggiore ist ganz klar. Bedeutsam ist der Umstand, dafs es harmonisch einfach und schmucklos auftritt: die Fassung des Hauptteiles vertrug keinerlei allzu schroff ausgeprägten Gegensatz. Aber auch in diesem Abschnitte des Satzes wird man die wundersame Mannigfaltigkeit der einzelnen Satzglieder und die ernste Anmut und Schönheit des ganzen bewundernd bemerken. Die Koda nimmt den Hauptgedanken des Maggiore wie dieses selbst in C dur auf, schliefst zweimal in dieser Tonart und benutzt auch die Überleitung zur Rückkehr in den Hauptsatz, um den ganzen Satz abzuschliessen.

Von Beethovens rhythmischen und harmonischen Wundertaten weifs der Satz nichts: wie würde er sich auch, in prunkendem Gewande auftretend, an den ersten Satz anschliessen können?

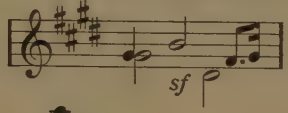
III. Satz.

Trüge die dritte Sonate nicht Beethovens Namen, niemand würde aus ihrem letzten Satze auf den Meister als den Verfasser schliefsen. Das Rondo ist in manchem Zuge unbedeutend, in keinem hervorragend; das führende Thema hat weder melodischen noch rhythmischen Reiz. Ganz und gar wirkungslos erscheint das viertaktige Thema des ersten Seitensatzes; der zweite Zwischensatz bringt es nicht über leere Spielfiguren, und die rhythmischen und melodischen Änderungen, welche Beethoven mit dem Hauptgedanken gegen den Schlufs des ganzen Satzes hin vorgenommen hat, ermangeln jeglichen tieferen Interesses. Die Skizzen weisen vielfach abweichende Züge auf. Das jetzige Thema wurde erst verhältnismäfsig spät gefunden; die Begleitung sollte sich ursprünglich in dieser Form bewegen:

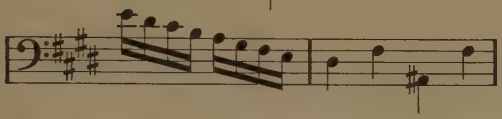


und der mittleren Partie (in G dur) lag zunächst ein anderes Motiv zu Grunde.

Der Bau des Satzes ist überaus einfach und bedarf keiner ausführlichen Zergliederung. Die Wiederholung des Hauptsatzes streicht aus dem Nachsatze die beiden letzten Takte, und es entwickelt sich aus dem Motiv in 16tel Noten mit dem ihm folgenden in den beiden Oberstimmen ein Anhang zum Hauptsatz, in welchem Beethoven die ursprüngliche, scharfe Accentuierung:



(Takt 4 etc.) aufgibt:



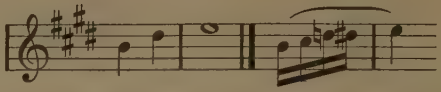
(Takt 14/15 etc.).

Auch der erste Seitensatz tritt zweimal hintereinander auf, bei der Wiederholung nur unwesentlich geändert und mit einem überleitenden Anhang versehen. Der dann wieder beginnende Hauptsatz schliefst zuerst in E dur ab, beginnt aber darauf sofort ohne Übergang in e moll, um die anfängliche Tonart des zweiten Seitensatzes, G dur, zu gewinnen; dessen reizloses figuratives Spiel bewegt sich durch G dur, a moll, h moll, G dur und e moll nach der Dominanttonart des Haupttones, in der das führende Thema nun in gekürzter Form aufs neue erscheint. Seine Anhänge führen nach A dur, der jetzigen Tonart des ersten Seitenabschnittes, den Beethoven jedoch beim zweiten Erscheinen nach F dur leitet, um nach dem Abschlusse durch die einfache Wendung:

etc.

in den Hauptton zurückzuleiten. Der darauf abermals erscheinende thematische Kern des Satzes erfährt nun eine, nicht einmal glücklich gestaltete rhythmische Umänderung und Weiterspinnung;

sie führt zu einer Fermate auf der Dominantharmonic, worauf nach mehrfacher Verwendung der Umänderung des Eingangs-Motives:



und mit den Anhängen des Hauptsatzes das Rondo zu Ende geht. —

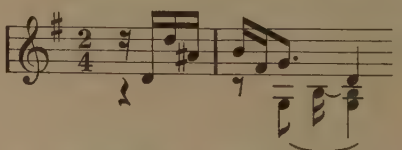
Wir werden nach Betrachtung der zweiten Sonate desselben Werkes nochmals kurz auf die E dur - Sonate zurückkommen müssen, da Schindler mit Bezug auf das ganze Werk Äufserungen getan hat, an denen wir nicht achtlos vorübergehen dürfen.

Sonate Nr. 2 in G dur.

Die G dur-Sonate des 14. Werkes ist eine der lieblichsten unter allen Schöpfungen des Meisters. Skizzen scheinen nicht erhalten zu sein.[1]) Ohne jeden Zweifel ist die Sonate in ihren Grundzügen früher als 1799 entstanden: darauf deutet der leichte und frische Ton, der ihr gröfsestenteils eigen ist.

I. Satz.

Der thematische Hauptgedanke des ersten Satzes, die die ersten 8 Takte umfassende Periode, geht in seinem vorderen, auf g ruhenden Abschnitt aus dem in sanft wiegendem Rhythmus auf und abschwebenden zierlichen Motive hervor, dem eine leicht die harmonischen Grundfarben angebende Begleitung beigesellt ist:

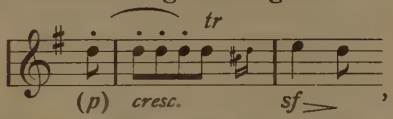


Dies ist auch das hauptsächlich treibende Motiv des ganzen Satzes,

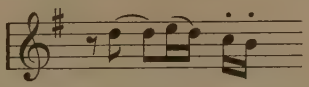
[1]) Umfragen nach etwaigen Skizzen sind wenigstens erfolglos geblieben.

wie wir weiterhin sehen werden. Es leitet den Nachsatz in Takt 4 ein, um von da ab freilich für einige Zeit zu verschwinden. Vorder- und Nachsatz stehen in keiner äufserlich erkennbaren Beziehung: die dort geschehene ausgiebige Verwendung des einen Motives macht hier neue Bildungen nötig; und auch sie, die abwärts gehende Linie und die synkopierten Schlufstakte des Nachsatzes, sind überaus glücklich erfunden und schliefsen sich mit dem Vordersatze zu einem prächtigen und frischen Thema zusammen. Es ist beachtenswert, dafs Beethoven die Tonart G dur bis dahin nicht verlassen hat.

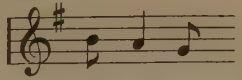
Auch der sich anschliefsende neue Gedanke bewegt sich zunächst in der Haupttonart, gibt sie im 6. Takte jedoch auf und strebt zur Dominante der Tonart des zweiten Satzes hin, sie sieben Takte lang festhaltend. Diese Modulationsgruppe bietet gleichfalls eine reiche Fülle des Schönen. Sie wird eingeleitet durch das von einfachster Figuration gestützte Motiv:



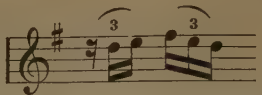
aus dem es wie inniges, flehendes Bitten klingt; die beiden nächsten Takte sehen das Motiv räumlich gekürzt, aber durch die geänderte Quantität seiner ersten Werte in seinem Ausdruck gesteigert. Mit Takt 5 setzt auf demselben Tone d, wie auch im folgenden Abschnitte, ein neues Motiv ein, das in seinem ersten Absatze:



alsbald verschwindet (man beachte die Analogie zu Takt 5) und nur in dieser Fortführung:

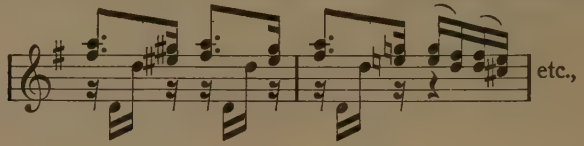


die auf Takt 6/7 hinweist, in der Weiterentwicklung des Satzes Verwendung findet, bis diese Gruppe:



es einzuführen beginnt und dann verdrängt. Ein ungemein reizvolles, harmlos freudiges und frisch bewegtes Spiel!

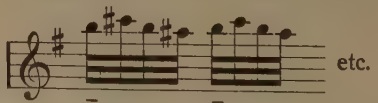
Die Triolenfigur mündet in einen aufwärts steigenden chromatischen Gang, der in der Höhe auf a endet; viermal erklingt dieses a, als sollte die vorige Melodie in höherer Lage nochmals beginnen. Statt ihrer aber setzt nun das zweite Thema ein:



das die frühlingsfrische, sonnige Stimmung des Satzes durch seine liebenswürdig tändelnde Art noch bedeutsam zu steigern vermag. In Rücksicht auf die Form ist zu beachten, dafs der Nachsatz des zweiten Themas, der in Takt 8 die Tonika d wieder erreicht, sogleich, ohne eigentlich abzuschliefsen, in einen neuen Satz übergeht:

der in seinem Vordersatz nach 4 Takten in A dur, in seinem ausgedehnten Nachsatze in D dur endet, und in diesen Bildungen:

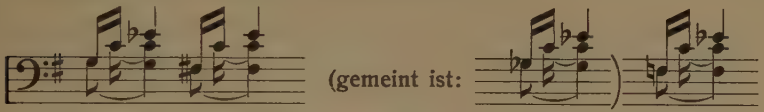
wieder die Erinnerung an den Beginn der Modulationsgruppe — offenbar absichtlich — weckt. Die nächsten Takte bringen die Variierung dieser 4 gleichen Noten, zuerst auf h:



dann zweimal auf d. Mit dem abwärts rollenden Gange vollzieht sich die bestimmte Rückkehr nach D dur. Der ganz selbständig

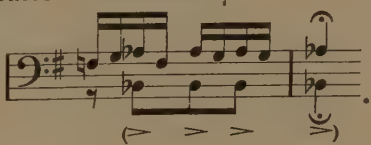
gebildete Schlufssatz bringt noch eine Menge in harmonischer und dynamischer Beziehung schöner und bedeutungsvoller Züge, die nicht besonders hervorgehoben zu werden brauchen. Nur die Beziehungen der führenden Melodie zu der Begleitstimme mögen noch kurz skizziert sein:

Der Durchführungsteil beginnt mit dem Auftreten des Hauptmotives in g moll, worauf dies, über:

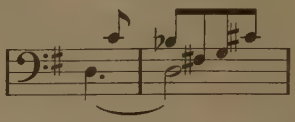


in einen anfangs zweistimmigen Gang auf der Dominantharmonie von B dur ausläuft, der zum Eintritt des zweiten Themas in dieser Tonart überführt. Beethoven verwendet aber nur dessen Vordersatz, benutzt dann weiterhin das erste Motiv des Nachsatzes und läfst zu diesem die Bafsfigur durch Oktavschritte einen Übergang nach As dur machen. Mit dem Eintreten dieser Tonart entwickelt sich aus dem Hauptmotiv ein überaus bewegter, an gegensätzlichen Rhythmen reicher Satz. Man bemerke in ihm neben dem Hauptmotiv und den aus ihm folgenden Tongruppen auch die überall in den Triolen versteckten vier pochenden Achtelschläge z. B.

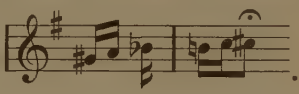
die auch am Schlusse vor dem Abschlufs der Partie auf der Dominante im Basse wiederkehren:



Dann tritt der Hauptsatz in Es dur auf, der Nachsatz führt jedoch zu einem die Durchführung beendenden zweiteiligen Orgelpunkt auf d. In der Mittelstimme:



wird man leicht die Herkunft aus dem Hauptmotiv erkennen. Der 2. Teil des Orgelpunktes figuriert die liegende Stimme in Triolen, während über ihr das Hauptmotiv, anfangs durch längere Pausen unterbrochen, dann in unmittelbarer Folge auftretend, sein neckisches Spiel treibt. Dann verlangsamt sich die Bewegung, die harmonische Stütze fällt weg und die Durchführung endet, kräftig ausklingend, über dem accentuierten durchgehenden cis:



Aus dem idyllisch-zarten und lieblichen Spiele des ersten Teiles hat sich im 2. Abschnitt ein bewegtes, an scharfen Kontrasten reiches Treiben entwickelt. Und doch, wie sehr sich die Durchführung auch vom Beginn der Sonate abhebe, nirgendwo ist in ihr eine Überladung zu finden, nirgendwo ein Moment, das den organischen Zusammenhang des Werkes störte. Das ist eben das unvergleichliche Können Beethovens, aus einem kleinen, an und für sich vielleicht sogar geringfügigen Keim ein grofses und geschlossenes Ganzes erstehen zu lassen.

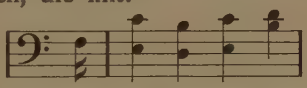
Der dritte Teil des Satzes bringt, abgesehen von dem Schlusse, keinen neuen Zug. Da für den Schlufssatz des 1. (3.) Teiles das Hauptmotiv bedeutungslos war, dies aber trotzdem das, wie schon gesagt, treibende Element des ganzen ist, so ergab sich die Notwendigkeit, ihm in einer Koda nochmals das Wort zu geben. Dieser Anhang bringt einen neuen Orgelpunkt und die abschliefsenden Kadenzierungen.

II. Satz.

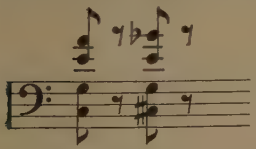
Das schöne Cdur-Andante der Sonate besteht aus einer Folge von nicht so bezeichneten einfachen Variationen, in denen Beethoven jedes breite figurative Element ebenso vermeidet, wie grofsen harmonischen oder kontrapunktischen Aufwand; alles ist so schmucklos, wie nur irgend möglich gehalten, offenbar, um der Sonate die Einheit zu wahren.

Das Thema umfafst mit seinem Anhange 20 Takte; der Vordersatz gliedert sich in 4 zweitaktige Abschnitte, die alle auf der Dominantharmonie enden. Der Nachsatz wird durch einen selbständigen und dem ersten gegensätzlichen Gedanken von 4 Takten eingeleitet, worauf das Eingangsmotiv wiederkehrt, aber zu einer den Schlufs bringenden Weitung der Melodie führt. Der Nachsatz hebt sich durch gröfsere Harmoniefülle ebenso wie durch die belebtere Melodie vom Vordersatze ab; der Anhang bringt scharfe Accente und nimmt Motive des Vordersatzes auf.

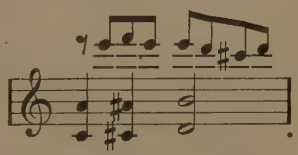
Wir brauchen die Variationen nicht im einzelnen zu verfolgen; in der ersten, die mit:



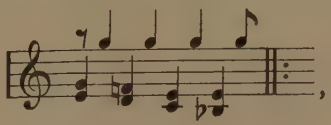
beginnt, bemerke man, dafs die Melodie durch Übernahme der Unterstimme von Takt 4 geändert ist. In Takt 7 notiert Beethoven gegenüber der unorthographischen Niederschrift des korrespondierenden Taktes 6 des Themas:



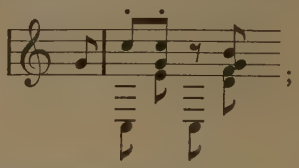
richtig ais statt b:



Man wolle sodann bemerken, dafs der Nachsatz der ersten Variation hier:



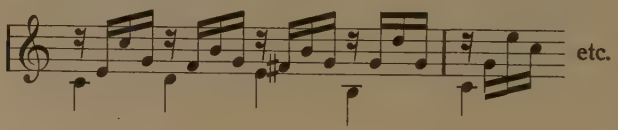
nicht erst nach dem Doppelstriche beginnt; im folgenden Takte springt die Melodie in die obere, dann erscheint sie in der unteren Mittelstimme. Die zweite Variation beginnt mit:



hier ist besonders die abwärts steigende Linie, welche die oberen Noten des Basses bilden, zu beachten. In harmonischer Beziehung ist im Vordersatze nur wenig geändert, der oben angemerkte orthographische Fehler zeigt sich hier wieder.

Der Nachsatz verdickt die Harmonie beträchtlich, kehrt aber zu der anfänglichen einfacheren Art zurück.

Zwischen den Variationen 2 und 3 hat Beethoven vier Takte eingeschoben. Die dritte mit:



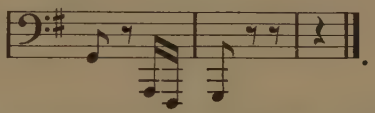
beginnende Variation versteckt die ursprüngliche Melodie der Oberstimme in die harmonische Figuration und zwar in das dritte Sechzehntel jeder Gruppe, so dafs die vorher erschienene Art, die Melodie nachschlagen zu lassen, auch hier angedeutet erscheint. Die Ausführung mufs selbstverständlich jede aufdringliche Betonung dieser »eigentlichen« Melodie vermeiden. Die ursprüngliche tiefe Bafsstimme gewinnt hier als Melodieführerin gröfsere Bedeutung. Nach dem Anhange kehrt Beethoven in das Thema selbst zurück, wiederholt die ersten vier Takte, kadenziert pianissimo, gibt aber, nach Art Haydns mit einem fröhlichen Scherze schliefsend, dem letzten Akkord ein kräftiges fortissimo bei.

Wer das in lieblicher Einfachheit gehaltene Gebilde dieses Satzes übersieht, wird trotz des bewundernswerten Mafshaltens

des Meisters auch hier die reiche Mannigfaltigkeit im einzelnen zu erkennen vermögen.

III. Satz.

Beethoven hat dem Finale der Sonate die Bezeichnung »Scherzo« gegeben. An ein Scherzo im gewöhnlichen Wortsinne des Meisters ist dabei weniger zu denken, als an ein kapriccióses Impromptu in Rondoform. Reinecke sagt: »Um den Schlufssatz mit der richtigen Betonung zu spielen, mufs man sich darüber klar sein, dafs stets zwei und zwei Takte zusammengehören, und dafs der Satz . . . eigentlich im $^{6}/_{8}$-Takt hätte notiert werden müssen.« Wie Reinecke zu dieser Auffassung kommt, ist nicht recht klar, jedenfalls zwingt nichts zu ihr, auch nicht die allerdings auffallende Pausenbezeichnung am Schlusse des Satzes:



Das Hauptthema umfafst die ersten 8 Takte. Seine humoristische Wirkung — man bemerke die gerade Linienführung — beruht im wesentlichen auf drei Punkten: auf dem Beibehalten des zweizeitigen, auf dem 3. Achtel beginnenden Rhythmus: wodurch sich der motivische Accent andauernd verschiebt; sodann auf dem fortwährenden Betonen der Dominante d des Haupttones, zu dem sich als Taktaccent die Dominant der Dominant: a (in Takt 2 und 7) gesellt, so dafs also die Tonika als accentuierter Ton erst am Schlusse des Themas gehört wird; drittens darauf, dafs Beethoven dem in fröhlicher Ungebundenheit aufwärts strebenden Hauptmotive bei den Abschlüssen ein anderes, harmonisch gestütztes Motiv entgegenstellt.

Der nächste Abschnitt (die Linien in aufwärts geführten Triolen, welche nunmehr die Tonika fortwährend betonen, gehen aus dem Hauptmotiv hervor) basiert im wesentlichen auf der

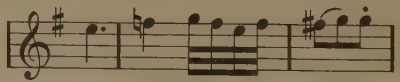
Dominantseptimenharmonie. Der Eingang kehrt wieder, und aus dem abschliefsenden Motiv bildet Beethoven die Schlufshänge des Hauptsatzes. Das ist alles von entzückender Frische und übermütiger Laune.

Der erste Seitensatz beginnt auf der Dominant der Paralleltonart, in e moll, schliefst nach 4 Takten, beginnt in derselben Weise, wendet sich nach h moll, wiederholt mit geringer Abweichung die erste Fassung, beginnt auf der Dominantharmonie von e moll abermals und bewegt sich der Dominant des Haupttones zu. Es ist ein fortgesetztes neckisches Spiel zwischen den schweren Akkorden und den zierlich flatternden Triolengruppen.

Nach der Wiederholung des Hauptsatzes beginnt der Zwischensatz auf der Dominantharmonie von C dur ruhend:

; er stellt die Tonart des 2. Zwischensatzes fest. Sechsmal kehrt derselbe Skalengang wieder, und achtmal gar wird die Dominantseptime forte betont, als könnte die Modulation nicht deutlich genug gemacht werden: ein glückseliges, übersprudelndheiteres Fühlen, das keine Grenzen kennt, spricht aus diesen übermütigen und doch so überaus harmlosen Tönen. Derartig hartnäckiges Festhalten bestimmter Töne und Harmonien haben wir schon gefunden; wir werden ihm auch weiterhin noch begegnen.

Der zweite Zwischensatz zeigt ein gesangvolles, schön und ruhig fliefsendes Thema voll zärtlicher Beseelung, das sofort wiederholt wird:

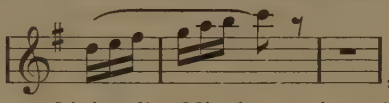


etc.

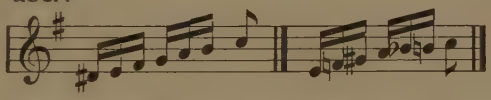
Der 2. Teil bringt durch die veränderte Begleitung, welche die harmonische Figuration aufgibt, und durch starke Accente auf den dritten Achteln einzelner Takte kräftige Gegenbilder; wo das Motiv vorübergehend getrübt in der Mittelstimme erscheint,

hat Beethoven den vorher nur angedeuteten kurzen Orgelpunkt in bestimmter Weise eingeführt:

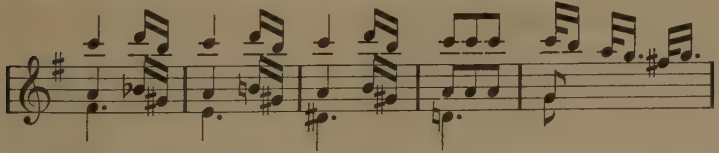
Das dann wiederkehrende 2. Thema erfährt einen kurzen, aus den Schlufstakten gebildeten Anhang, und der Hauptsatz tritt jetzt in C dur auf. Aber nur den Vordersatz gibt Beethoven ganz, aus dem Nachsatze nimmt er das »rückwendende« Motiv, um mit ihm zur Dominant des Haupttones zu modulieren. Weiterhin entwickelt sich alles wie früher; nachdem aber der Zwischensatz auf der Septime der Dominant geendet:



gibt die angeführte Linie die Mittel zu einer überraschenden Modulation über:



nach F dur, in welcher Tonart der Hauptsatz nun in seinem vorderen Abschnitt wiederholt wird, während der Nachsatz in ähnlicher Weise wie oben, aber dreistimmig gefügt:



nach G dur zurück moduliert. Takt 3 des angegebenen Beispiels basiert auf dis; richtiger stände die Note es an der Stelle. Solche orthographische Inkorrektheiten brauchen nicht jedesmal angemerkt zu werden; bei aufmerksamem Lesen findet sie jeder leicht von selbst heraus. Mit dem oben angegebenen letzten Motive wird nun kadenzierend die Haupttonart festgestellt und der Satz nunmehr durch einen breiten Anhang beendet.

Hier hat Beethoven die bisher alles so überaus glücklich gestaltende Hand verlassen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs die ganze mit:

beginnende Schlufspartie dem leicht gefügten zierlichen und behenden Satz ein schweres Bleigewicht anhängt; der rhythmisch und harmonisch gleich uninteressante Schlufsteil wirkt insbesondere dort unangenehm, wo der leicht geflügelte Hauptgedanke von der rasselnden Begleitfigur in 16tel Triolen gestützt wird. Ein fremdes Element ist dem Satze damit beigemischt, ein Ausdruck von geradezu philiströs zu nennender Breitspurigkeit, die zu dem voraufgegangenen keine inneren Beziehungen hat, durch nichts in diesem innerlich motiviert erscheint.

Hier ist wohl eine Stelle, an der einmal ein »Bearbeiter« Hand anlegen dürfte. —

Nach Schindlers Behauptung hat Beethoven sich im Jahre 1823 über die beiden Sonaten in einer Weise geäufsert, die uns zwingt, hier noch einen Augenblick stehen zu bleiben.

Damals war Wien, wie man weifs, einem gewaltigen Rossini-Taumel verfallen, und Beethoven nicht sowohl schwer gekränkt über den Erfolg des Mannes, dessen Kunstschaffen dem seinen durchaus entgegengesetzt war, als erschüttert von anderem, tiefen Leid. Ein direkter Verkehr zwischen dem Meister und seiner Umgebung war in jener Zeit nicht mehr möglich, sein Wesen, das dem oberflächlichen Beobachter zuweilen wohl launisch erscheinen mochte, war sprunghafter und abweisender denn je zuvor. Damals habe nun, so berichtet Schindler, Beethoven ihm auseinandergesetzt, wie die Zeit der Entstehung oder Veröffentlichung der beiden Sonaten poetischer gewesen, als die Jetztzeit; wie Jedermann in den beiden Werken den Streit zweier Principe oder einen Dialog zwischen zwei Personen erkannt habe, etwas, das gleichsam auf der Hand liege. Beide Sonaten, so habe

Beethoven beigefügt, haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebter zum Inhalt. Die zweite Sonate enthalte den Dialog präziser, die gegenseitige Opposition der thematischen Gegensätze, die Beethoven Prinzipe genannt haben soll, in schärferer Beleuchtung, als die erste Sonate.

Marx hat geglaubt, Schindlers Angabe einer langen Kritik unterziehen zu müssen. Das ist sicherlich unnötig. Zunächst ist zu sagen: dafs Beethoven in der Stimmung, in der er sich damals befand, das Lob der Vergangenheit sang, ist durchaus begreiflich. Aber ganz abgesehen davon: es ist gar kein Grund vorhanden, die Erzählung Schindlers zu bezweifeln; irgend ein richtiger Kern steckt sicherlich in seinen Worten. Beethoven hat offenbar den gegensätzlichen Charakter seiner thematischen Gebilde hervorgehoben, und mag im Verlaufe solcher Auseinandersetzungen auch vielleicht von männlichem und weiblichem Charakter der Themen gesprochen und betont haben, wie solche gegensätzlichen thematischen Prinzipe in seinen Schöpfungen um die Oberhand ringen. Dem ist ja auch durchaus so. Nur dafs freilich die Gegensätze nicht immer ausschliefslich in den beiden führenden Themen der ersten Sonatensätze stecken; wir haben z. B. bei der Betrachtung der c moll-Sonate aus op. 10 hervorgehoben, wie im ersten Thema Spruch und Widerspruch enthalten ist. Aus beiden Gegensätzen erwächst in der Entwicklung des Satzes das, was man wohl mit »Dialog« bezeichnen darf. Es ist mit dem Worte an sich nichts anderes denn ein Grundgesetz der instrumentalen Musik ausgesprochen, die sich ja vorwiegend in gegensätzlichen Bildungen ergeht, Bildungen, welche man in der Geschichte der Instrumental-Musik auf Schritt und Tritt verfolgen kann. Der erste, der sich über sie auch wörtlich geäufsert hat, mag wohl Haydn gewesen sein, von dem bekannt ist, dafs er in seinen Werken gelegentlich »moralische Charaktere« geschildert hat; er selbst erzählte einmal seinem Freunde, dem Legationssekretär der Wiener Sächsischen Gesandt-

schaft, Georg Aug. Griesinger:[1]) es herrsche in einer seiner ältesten Arbeiten die Idee, dafs Gott auf einen verstockten Sünder einrede, der Sünder aber Gottes Worte nicht hören wolle u. s. w. Man sieht, das ist prinzipiell nichts anderes. Neu ist in Beethovens Schöpfungen jedoch die fast elementar zu nennende Gewalt, mit der solche Gegensätze ohne Rücksicht auf die ästhetische Schönheit aufeinander prallen.

Dieses Grundwesen von Beethovens Humor, der sich in solcherlei Bildungen verrät, zeigt sich in den soeben besprochenen Werken selbstredend nur in ganz bescheidenem Mafse. Aber es ist vorhanden, und in diesem Sinne kann man die beiden Sonaten unbeschadet ihrer grofsen Verschiedenheit im einzelnen auch wohl inhaltlich zusammenstellen, wie das ja Beethoven selbst nach Angabe Schindlers getan hat.

Opus 22:
Sonate in Bdur.

Längere Zeit verging, ehe Beethoven wieder eine Solo-Sonate für Klavier veröffentlichte. Im Jahre 1802 erst erschien bei Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) in Leipzig sein 22. Werk unter dem Titel: »Grande Sonate ... dediée à Monsieur le Comte de Browne, Brigadier au Service de S. M. J. de toute la Russie.« Inhaber der zwei Jahre vorher gegründeten Verlags-Firma waren Beethovens eifrige Bewunderer Franz Anton Hoffmeister, der aus dem Neckartale nach Wien übergesiedelt war, wohin er, nachdem er schon 1805 die Verbindung

[1]) G. A. Griesinger, Biographische Notizen über J. Haydn 1810.

mit Kühnel aufgegeben, zurückkehrte, und Ambrosius Kühnel Organist in der Sächsischen Hofkapelle.

Die Skizzen zeigen, dafs Beethoven wahrscheinlich schon 1799 an der Sonate arbeitete; druckfertig wurde sie ein Jahr später; am 15. Dezember bot der Meister sie nebst dem Sextett u. a. Hoffmeister an. »Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder;« mit diesen Worten hat Beethoven dem Verleger das Werk empfohlen. Offenbar hat er damit auf die in der Sonate zu bewältigenden technischen Schwierigkeiten hinweisen wollen, die in der Tat nicht gering sind. Es scheint, dafs diese Äufserung die Kritiker des Werkes ungünstig beeinflufst hat: man hat in ihm den echten Beethoven nicht erkennen wollen. Sehen wir zu, ob diese Ansicht berechtigt ist.

I. Satz.

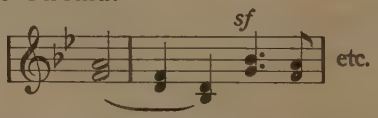
Den thematischen Kerngedanken bildet eine achttaktige Periode, welche in den Grenzen der führenden Tonart bleibt; sie erhält in den folgenden Takten einen Anhang in (nicht ganz durchgeführten) Unisongängen, welche auf der Dominante ausmünden. Das Hauptmotiv setzt darauf wie in der Unterstimme von Takt 2 und 3 ein, erfährt jedoch eine andere Fortsetzung als vorher; es treten zwei Gegenstimmen hinzu, und sie leiten den Satz nach Cdur als der Dominante der Dominante des Haupttons. Dies tonale Verhältnis wird in einem Orgelpunkt (Takt 16—21) festgelegt. Dann setzt die Umbildung des Hauptmotives ein, begleitet von lebhafter und harmonisch reicher Figuration der Unterstimme, und der modulierende Abschnitt endet in Fdur.

Ist das alles wirklich nur Spiel, nur glänzende und rauschende Musik? So hat wohl Marx gemeint; er sagt, der Satz verdanke der Spielrührigkeit, als deren erste Äufserung die Musik erscheine, den Ausdruck. Lassen wir das, was Marx hier, den Ursprung der Musik streifend — und verkennend — zu sagen scheint, bei Seite. Auch wenn Marx, dem angeführten Satze einen anderen

beifügend, weiter bemerkt: »Beethovens Kunst war Geistesleben, in seinen Schöpfungen lebten Ideen, und daneben blieb die Lust an jenen heiteren Spielen bestehen und wirkte fort,« so sagt das doch mit Rücksicht auf diesen Satz entschieden nicht genug. Bloſse Freude am Tonspiel hat diesen kraftvollen Satz nicht ins Leben gerufen; seine besondere Fassung läſst wie immer auf eine besondere psychische Verfassung Beethovens schlieſsen. Ihren künstlerischen Niederschlag können wir wiederum nur als Ausdruck hoher Lebenskraft und Energie bezeichnen, verbunden mit ernster Lebensfreudigkeit. Das und nichts anderes sagen die in frischer Rührigkeit voran drängenden Tongänge; das sagt auch die in ihren Grundzügen einfache harmonische Basis des Satzes. Hier ist ebenso wenig ein Moment grübelnder Reflexion wie bloſser Spielseligkeit; Kraftgefühl und die Freude an der Kraft ist alles.

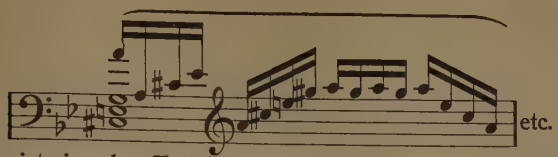
Eine Bemerkung zur Form des Hauptsatzes sei beigefügt: man darf ebenso wenig wie in op. 7 die ersten nur das Motiv bringenden Takte als Einleitung betrachten. Wir haben hier wieder die gelegentlich schon beobachtete Erscheinung, daſs Vorder- und Nachsatz keine motivischen Beziehungen aufweisen, jener wie dieser erwachsen aus einem besonderen Motive.

Das zweite Thema:



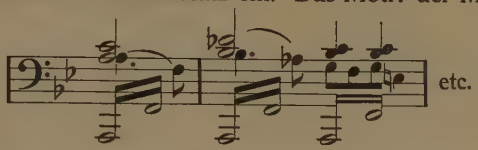
gibt sich in völlig anderer Fassung als das erste, entstammt aber doch derselben gedanklichen Sphäre, nur daſs ihm ein etwas derber und lustiger Zug beigemischt erscheint, der in der rhythmischen Umwandlung des führenden Motives (Takt 8 ff.) noch deutlicher als in der ersten Fassung hervortritt.

Die Wiederholung des 2. Themas endet schon auf dem 6. Takte; hier tritt ein freies, nach Fdur zurückleitendes und durch einen Trugschluſs eingeführtes Spiel ein:

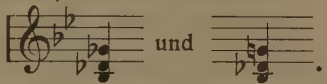


Das ist in der Tat bloſses Figurenwerk; organisch gehört der Teil mit dem Voraufgegangenen nicht zusammen.

Mit dem Abschlusse in Fdur und dem dort beginnenden Orgelpunkte setzt der Schluſssatz ein. Das Motiv der Mittelstimme:

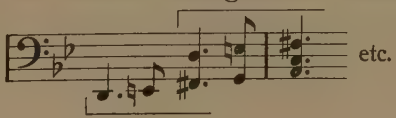


wird man als aus der 16tel-Figur des Hauptmotivs hervorgegangen betrachten können. Die folgenden Takte bringen wiederum das schon mehrmals angemerkte Wechselspiel zweier verschiedener Klänge derselben Basis, hier das zwischen:

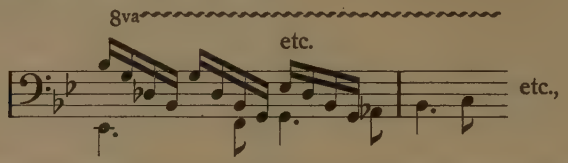


Der oben angemerkte Rhythmus der Umformung des Hauptmotives ist bestimmend für den Gang in Doppeloktaven, an dessen Ende sich die Wiederkehr des den ersten Teil abschlieſsenden Hauptmotives schlieſst.

Die Durchführung beginnt mit dem Einsatze des Hauptmotives in Fdur. Erst im 4. Takte wird die Tonart verlassen. Auch hier sehen wir also wieder den einfachen harmonischen Grund, wie er im ersten Teile vorherrschte. Mit Benutzung des Oktavenganges aus dem Schluſssatze des ersten Teiles moduliert der Satz nach Ddur. Es kommt zu einem kurzen Orgelpunkt; Beethoven verwendet hier den Beginn des Schluſssatzes aus dem ersten Teile. Die mit dem Ende des Orgelpunktes einsetzende, von der Mitte des Taktes ab nachgeahmte Baſslinie

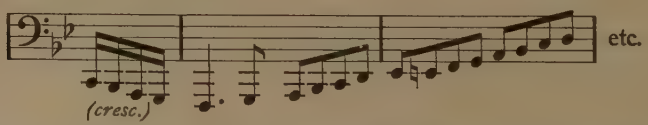


ist aus dem angeführten Oktavengange entstanden. Mit diesem Motive und der 16tel-Figur des Hauptmotivs setzt sich der Durchführungsteil fort. Der dritte derartig gebildete Abschnitt geht mit dem 4. Takte in ein neues Figurenspiel über, das nunmehr mit dem aufsteigenden 16tel-Gang des Hauptmotivs abwechselt. Dies führt nach 13 Takten zum abermaligen Erscheinen des Motivs aus dem Schlufssatz:



mit dessen Auftreten das Hauptmotiv aus der Durchführung verschwindet. Im Verlaufe dieses letzten Abschnittes, von dort ab wo der Orgelpunkt:

erreicht wird, erscheint nur noch die absteigende Linie in Achtelnotenwerten verwendet. Wo Beethoven den Motivteil sich in rascher Folge wiederholen und aus der kurzen Linie den machtvoll aufstrebenden, aber wie in so vielen derartigen Fällen pianissimo endenden Gang:



entstehen läfst (Takt 7 vor der Fermate) setzt er ein »crescendo« bei. Wir haben dies Steigerungsmittel des Ausdruckes, das sich in der schnellen Aufeinanderfolge eines Motives oder Motivteiles zeigt, schon öfter hervorgehoben.

Wollte man sagen, die Durchführung vermöchte darum kein übermäfsig grofses Interesse zu erregen, weil sie im Verhält-

nisse zu anderen korrespondierenden Stellen Beethovenscher Sonaten eine gewisse rhythmische Gleichförmigkeit verrate, und wegen der nicht ausschliefslichen Verwendung des Hauptmotivs nicht die gewohnte zwingende musikalisch-logische Schärfe des Ausdruckes zeige, so würde dem entgegen zu halten sein, dafs das erstere, das in gewisser Beziehung nicht zu bestreiten ist, aus der Art des Hauptmotivs folge, dafs aber der zweite Einwand, weil die Forderung der motivischen Einheitlichkeit der Durchführung durch nichts zu begründen ist, von selbst hinfällig sei. In den Organismus des ganzen Satzes pafst diese Durchführung ganz vortrefflich hinein; auch sie ist durchaus nur Ausdruck energischen Strebens und freudigen Kraftgefühls. Gewifs hat Beethoven tieferes und bedeutungsvolleres geschaffen; im Zusammenhange des ganzen Satzes aber, der jedes reflektierende Element ausschliefst und sich durchaus als ein Werk glücklicher Stunden und jugendlicher Frische darstellt, ist nichts besseres zu denken.

Über den dritten Teil des Satzes braucht nichts weiter bemerkt zu werden, als dafs er sich, abgesehen von den kurzen Nachahmungen in den Takten 11—13, die sich als Einschiebsel darstellen, parallel dem ersten Teile entwickelt.

Überblickt man das erste Allegro in seiner Gesamtheit, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs der Satz nicht das motivisch feste Gefüge der meisten anderen Beethovenschen ersten Sonatensätze zeigt. Er ist eine Schöpfung für sich und will als solche gewertet sein. Geniefse man ihn, wie er sich gibt, kraftvoll und freudig bewegt, dann wird man finden, dafs in ihm doch mehr steckt als eine Sammlung blofser Spielfiguren etwa Hummelscher Art, deren »Brillanz« Lenz sehr zu Unrecht hier bemerkt haben will.

II. Satz.

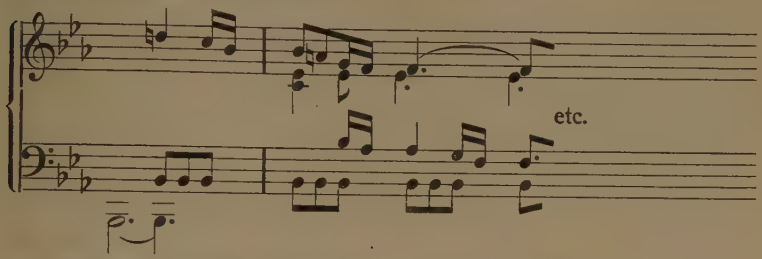
Das Adagio der Sonate gilt vielen Laienkreisen als eine schwache Schöpfung. Es ist keine Frage: vergleicht man es mit

einer der tiefsinnig dunkeln Tongebilde auch schon aus Beethovens Frühzeit, so wird es diesen insofern nachstehen, als es keine gewaltigen Ausbrüche der Leidenschaft wie diese, wie das erhabene Largo in dmoll der D dur Sonate aus op. 10 z. B., zeigt. Aber das Gebiet der Tonkunst umfafst doch wahrlich noch anderes! So hat man sich eben in die Vorstellung verrannt, Beethovens Kunst sei der Tiefsinn an sich in der Musik, dafs jedes Werk, in dem der Meister sich anders gibt, von vornherein als minderwertig angesehen wird! Man gebe sich dem durch den Ausdruck innigster Sehnsucht getragenen Gesange von sanfter elegischer Färbung und wundersamer harmonischer Abtönung hin, ohne an Beethoven, den Künder tiefster Geheimnisse der Menschenbrust zu denken, und man wird das Adagio liebgewinnen.

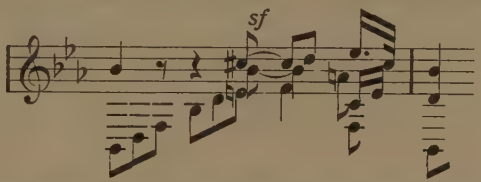
W. R. Griepenkerl hat in seiner Novelle: »Das Musikfest oder die Beethovener« der Tondichtung die Bezeichnung »die Schwäne« gegeben und dabei an die Vorstellung aller Sehnsucht auf Erden gedacht, die man seit alter Zeit mit dem besonders in der germanischen Mythologie und Sage bedeutungsvollen Tiere verbindet. Der Name ist treffend gewählt im Hinblick auf den gleichmäfsig ebenen Gang der Begleitstimmen, über dem die sehnsuchtschweren melodischen Linien ihre weiten Kreise ziehen. Mehr darf man freilich mit dem Worte nicht verbinden, vor allem nicht, was die Bezeichnung an sich ja nahe bringt, die Vorstellung der Todesahnung.

Auf einfachster akkordischer Begleitung setzt, leise und sehnsüchtig-innig aufwärts steigend, der Gesang des Hauptsatzes ein. Nur sein Nachsatz bringt ein crescendo und ein sf-Zeichen, im Vordersatze hat Beethoven jede dynamische Bezeichnung aufser der des Beginnes vermieden. Die beiden Teile des Hauptsatzes heben sich auch durch die Verschiedenheit der ihnen zu Grunde liegenden Motive voneinander ab. Ein Anhang schliefst den Hauptgedanken. Dann bildet sich (nach dem Doppelstrich) ein Überleitungssatz, der auf das Thema Bezug nimmt (man ver-

gleiche die Trillerfigur und ihren Abschluſs). Er führt nach B dur. Hier setzt zu Beginn eines Orgelpunktes von 5 Takten ein neuer kurzer Gedanke:

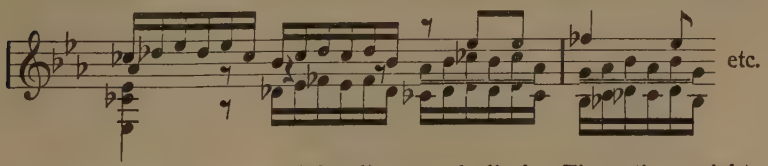


ein, in dem man die Nachahmung zwischen Ober- und unterer Mittelstimme bemerken wolle; er wird sogleich darauf etwas verändert wiederholt und geht nach ausgiebiger Kadenzierung — hier erscheint leicht bewegtes Figurenwerk — in den Schluſssatz über:



Die Form des Satzes stellt sich also, wie dieser erste Abschnitt klar erkennen läſst, als Sonatensatz in kleinem Umfange dar.

Die Durchführung, anfangs auf dem Orgelpunkte auf g ruhend, benutzt zuerst das Hauptmotiv des Vordersatzes, dann dessen Erweiterung (Takt 4 und 5 des Themas), und nach 4 Takten nur diese allein in den sich in ihrem Gange nachahmenden beiden Oberstimmen, bis nach weiteren 5 Takten hieraus eine neue, zuerst dreistimmig erscheinende Bildung hervorgeht:



Man sieht sofort, daſs diese melodische Figuration nichts

anderes ist, als der mittlere Abschnitt des erweiterten Hauptmotives, wie es sich im letzten Dritteile von Takt 4 darstellte; auch das soeben angeführte Motiv der Oberstimme geht auf das Hauptmotiv und zwar auf dessen Abschlufs zurück. Nach dem vollstimmigen Ende des Abschnittes leitet ein die treibende Figur festhaltender Gang in den Hauptsatz zurück, dessen Oberstimme nun mehrfach ausgeschmückt erscheint. Der Überleitungssatz zum Seitensatze bringt eine ganz kurze Abschweifung nach es moll; die jedoch für den weiteren Verlauf keinerlei Bedeutung gewinnt. Dieser vollzieht sich im engen Anschlusse an den Gang des ersten Teiles des Adagio.

III. Satz.

Von dem dritten Satze hat Elterlein bemerkt, er zeige den gewöhnlichen Mozartschen Menuettenstil. Davon kann auch nicht im entferntesten die Rede sein. Das Menuett ist ein neuer Beweis dafür, wie sehr Beethoven es schon in seinen frühen Werken verstand, alten Formen neuen Inhalt zu geben; nur der erste Teil zeigt, im ganzen genommen, Hinweise auf die frühere Ausdrucksweise, im übrigen finden sich aber vielerlei neue Figuren und Fassungen, die dem älteren Tanze fremd sind. Und insbesondere zeigt der Satz die diesem fremde Gegenüberstellung deutlich erkennbarer kontrastierender Bildungen. Man bemerke die schroffen Unterschiede der dynamischen Bezeichnungen, halte das ruhig fliefsende Hauptmotiv und die sich ihm anschliefsende punktierte Linie, die 16tel-Figur bei Beginn des zweiten Teiles mit dem darauf folgenden Motive zusammen, sehe die gehaltenen Noten des Minore gegenüber den rollenden Gängen der Begleitung. Wenn nun aber auch hier überall neues erscheint, die Form des Menuetts als solche ist gewahrt worden.

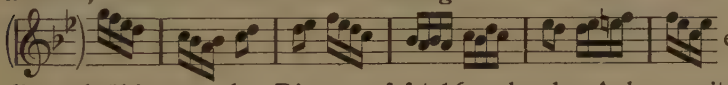
Nimmt man den dritten Takt aus, so bildet sich der erste Teil aus einem Motiv; dieser Hauptsatz ist eine regelmäfsig gebaute und über die Dominante geleitete Periode von 8 Takten.

Der zweite Teil geht von Ddur als der Dominanttonart von gmoll aus, schliefst in dessen tonischer Harmonie und bildet im folgenden einen parallelen Abschnitt, der mit der Dominantharmonie von Esdur beginnt und in einem Halbschlusse in Bdur endet, worauf der Hauptsatz wiederkehrt. Er erhält jetzt in seinem Nachsatze einige Ausschmückung, und ihm schliefst sich, gleichfalls aus dem Hauptmotive erwachsend, ein Anhang von 6 Takten an, in dem man die leichte humoristische Pointe des Schlusses, dort, wo ein Teil des Hauptmotives in rascher Aufeinanderfolge auftritt, bemerken wird.

Ebenso einfach und klar ist das Minore gebaut, das, kraftvoll und wuchtig accentuiert dahinströmend, in scharfem Gegensatze zu der neckisch tändelnden Art des Hauptsatzes steht. Man begegnet derartigem, wie hier durchgeführten Figurenwerke bei Beethoven nur sehr selten.

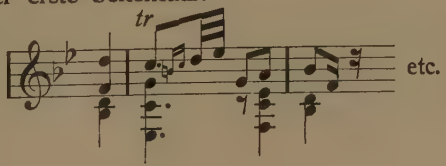
IV. Satz.

Das Rondothema hat mancherlei Wandlungen durchmachen müssen, ehe aus seiner ersten Fassung:

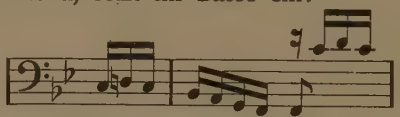


die endgültige wurde. Diese umfafst 16, oder den Anhang mitgezählt, 18 Takte. Es ist leicht zu sehen, dafs das ganze Thema aus dem Hauptmotive hergeleitet ist; die strenge Symmetrie seiner Abschnitte pafst unübertrefflich zu dem zierlichen melodischen Rankenwerk, das sich in anmutiger, nicht durch harmonische Überlastung gehemmter Bewegung tändelnd leicht dahinzieht. Die ganze Linienführung ruft unwillkürlich den Ornamentstil des Rokoko in die Erinnerung.

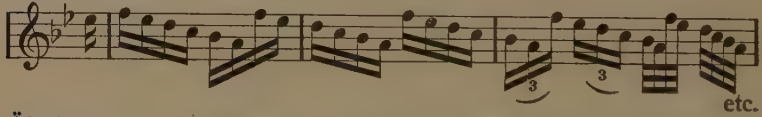
Auch der erste Seitensatz:



hinterläfst einen ähnlichen Eindruck: es ist höfischer, galanter Ton darin. Beethoven unterbricht den Gedanken, nachdem der Seitensatz im 4. Takte die Dominanttonart F dur erreicht hat, und bildet auf liegenden Stimmen einen kurzen aufsteigenden Gang der unteren Bafsstimme, worauf der Satz sich hauptsächlich aus dem einen rhythmischen Motiv: weiterentwickelt, die Tonart B dur zunächst nicht mehr berührend. Er mündet in bewegtem Figurenspiel der Oberstimme, das breites akkordisches Gefüge des Basses trägt. Nach 8 Takten schliefst dies Figurenspiel in F dur ab, und das Hauptmotiv, die Rückkehr in den Eingang anbahnend, setzt im Basse ein:

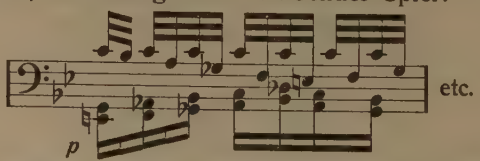


Hier zeigt sich ein echt Beethovenscher Zug (bis dahin hat der Meister fast nur die Tonsprache des 18. Jahrhunderts gesprochen), die schon gelegentlich einmal erwähnte Beschleunigung eines Motives durch Verkürzung seiner Werte:



Ähnliches ist aus seinen Sinfonien, den Ouverturen u. s. w. bekannt.

Nach Wiederholung des Hauptgedankens setzt der erste Seitensatz in b moll ein, wird aber in anderer Weise, als zuerst geschehen, fortgeführt und schliefst mit dem 5. Takt in f moll. Jetzt beginnt in dieser Tonart, anfangs piano, dann sich mehr und mehr steigernd, ein kräftig voran treibendes Spiel:



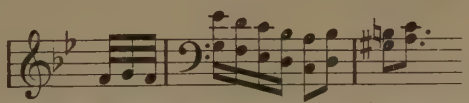
das gleich darauf in anderer Stimmlage wiederholt wird und mit

einem Anhange von 3 Takten in fmoll abschliefst. Es wird durch freie, imitatorisch gefügte Bildungen aus dem Eingangsmotiv des Seitensatzes abgelöst:

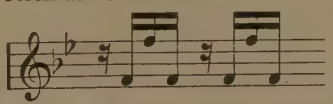
die zuerst zweistimmig, dann in Begleitung einer harmonischen Grundstimme und darauf vierstimmig erscheinen, wobei 2 und 2 Stimmen eine Zeitlang in Terzenparallelen gehen, bis sich der Satz der Tonika von b moll wieder zuwendet. Daran schliefst sich die von der Dominantharmonie ausgehende Wiederholung des im vorletzten Beispiele angeführten Zwischenspieles in b moll.

Von geheimnisvoll dunklen Akkorden in seinen Abschlüssen begleitet, setzt nun im Basse das Hauptmotiv in b moll ein; aus:

wird durch allmähliche Verkürzung der Werte die Trillerkette hergeleitet, deren drei letzte Noten den Hauptgedanken wieder beginnen:



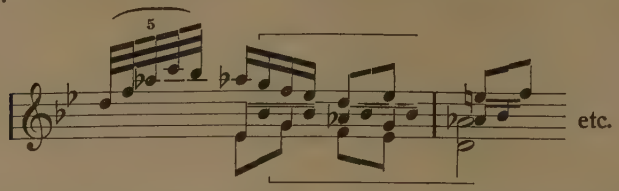
Die schon in der ersten Fassung des Themas verwendete, auf dem Tone f ruhende konstante Mittelstimme wird hier durch die Versetzung des Themas Oberstimme:



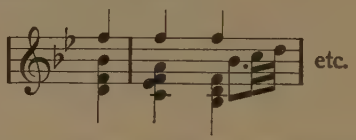
bis dann in Takt 6 die ursprüngliche Oberstimme, in reicheres figuratives Gewand gehüllt, an ihre Stelle rückt.

Das unmittelbar folgende bedarf keines erläuternden Wortes. Bei seinem abermaligen Auftreten (nach dem Zwischenspiel in

gebrochenen Akkorden) erscheint das Hauptmotiv in dieser Weise:



Die kurzen, nicht konsequent durchgeführten Nachahmungen der Ober- durch die Unterstimme in dem damit eingeleiteten motivischen Spiele sind in dem Beispiel durch die Klammern angedeutet worden. Darnach erscheint der Hauptgedanke selbst in seiner ganzen Ausdehnung, reicher figuriert und rhythmisch ausgeschmückt und durch einen kurzen Orgelpunkt auf f eingeführt. Ihm schliefst sich ein aus dem Hauptmotive des Seitensatzes hervorgegangener Abschnitt:



von 4 Takten an, der gleich darauf unter figurativer Auflösung der Unterstimmen wiederholt wird und dann in kräftiger Steigerung einige Male in seiner zweiten Hälfte wiederkehrt. Den schliefslichen Abschlufs des ganzen Satzes leitet das zu einer breiten Linie umgewandelte, in der Unterstimme nachgeahmte Hauptmotiv ein:

Vergleicht man das Rondo an den Stellen, in denen sein Thema der ersten Fassung gegenüber reicher geschmückt erscheint (z. B. bei seinem letzten Auftreten) mit der Mozartschen Art, Tonfiguren immer wieder verschieden zu umkleiden, so wird

man die gröfsere Vielseitigkeit Mozarts in dieser Beziehung anerkennen müssen. Das zierlich bewegte und abwechslungsreiche Tonspiel ist eben Beethovens Sache nicht gewesen.

Man darf, so wie der Satz sich entfaltet, nicht von einer gedanklichen Entwicklung seiner Themen sprechen, wie wir das bei dem Rondo der D dur-Sonate aus op. 10 tun konnten. So besteht zwischen dem fein gezeichneten Beginn und den massig geratenen Schlufsanhängen, die auf den wiedergekehrten Hauptsatz folgen, ein Mifsverhältnis, das den Eindruck des ganzen Satzes abschwächt.

Mit Recht hat Wasielewski dem ersten Satze vor den übrigen einen gewissen Vorzug gegeben: er zeigt am meisten unter allen den Ausdruck Beethovenscher Jugendkraft. Von den anderen Teilen des Werkes sagt derselbe Schriftsteller, dafs sie mehrfach an die Vorgänger Beethovens erinnern, vorwiegend gemütlicher Art seien und mehr durch das rein musikalische als das geistige Moment interessieren. Das ist nicht ohne Berechtigung. Im Adagio zeigt sich — ein seltener Fall bei Beethoven — ein Nachhall der deutschen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts, einer Verfassung des Gemütes, die kein Handeln, nur Empfinden kannte. So wird man auch im Finale das vermissen, was wir früher als aktive Tendenz in Beethovens Tonsprache bezeichnet haben; allerdings nur zum Teil, denn gerade in dieser Richtung heben sich einzelne der Mittelpartien des Rondo vom thematischen Kernpunkt des ganzen beträchtlich ab.

So erscheinen denn in dieser Sonate mehr als in einer anderen der bisher betrachteten, heterogene Elemente in mannigfacher Vermischung nebeneinander, ohne sich zu einer rechten harmonischen Einheit zusammenschliefsen zu können. Die Sonate ist mehr als eine ihrer Vorläuferinnen ein Werk des Überganges, das uns aber schon durch seinen musikalischen Gehalt an sich wertvoll sein mufs, und wertvoll und lieb auch darum, weil es, vom Adagio abgesehen, ein Zeugnis der verhältnismäfsig wenigen sorg-

losen und jugendlich heiteren Stunden ist, die Beethoven in seinem Leben beschieden waren.

Opus 26:
Sonate in As dur.

Wahrscheinlich hat Beethoven die As dur-Sonate (op. 26) in den Jahren 1800/1 geschrieben; am 3. März des folgenden Jahres (1802) zeigte der Verleger sie als »ganz neu erschienen« an. Der Originaltitel lautet: »Grande Sonate . . . dediée à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky . . . Oeuvre 26 à Vienne chez Jean Cappi sur la place St. Michel Nr. 4.«

Zur Entstehungsgeschichte des Werkes liegen zwei Erzählungen vor, deren erstere sich auf den Trauermarsch, seinen dritten Satz, bezieht. F. Ries, der sie uns übermittelt hat, und nach ihm Czerny berichten nämlich, dieser Satz sei entstanden »aus den grofsen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paër's in dessen »Achilleus« von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.« Man könnte aus des Meisters Wesen auf das unwahrscheinliche dieser Angabe schliefsen, aus der Überschrift des Trauermarsches und vor allem aus dem erhabenen Werke selbst folgern, dafs kein so äufserlicher Anlafs — als habe Beethoven zeigen wollen, er könne es besser machen, als Paër! — diese tief innerliche Musik ins Leben gerufen; allein damit wäre nichts beweiskräftiges gegen die Erzählung gesagt. Beethovens Skizzenbuch gibt uns leider keine absolut genaue Auskunft über die Zeit der Entstehung. Prieger[1]) meint, da Paër's Oper am 6. Juni 1801 zum ersten Male in Wien gegeben, Beethovens

[1]) As dur Sonate op. 26 . . . Facsimile. Herausg. von E. Prieger. Bonn, Cohen, 1895.

Sonate aber wahrscheinlich erst Ende desselben Jahres beendet worden sei, so könne Ries' Erzählung nicht als unmöglich abgewiesen werden. Demgegenüber ist auf Nottebohms[1]) Untersuchungen zu verweisen; er verlegt die Anlage des in Betracht kommenden Skizzenbuches in die Zeit von Ende 1799 bis Anfang 1801.

Das Skizzenbuch zeigt Entwürfe zu der Sonate in dieser Folge: zuerst erscheinen Skizzen zum 4. Satze, dann, einige 30 Seiten später, das Thema der Variationen mit der rätselhaften Inschrift: »Sonate pour M.« und darunter die Worte: »poi Menuetto o qualche altro pezzo carratteristica come p. E. una Marcia in as moll.« Weiter unten ist das Trio des Trauermarsches notiert.[2]) Was die Buchstaben »f. M« bedeuten, die an einer anderen skizzierten Stelle wiederkehren, ist nicht klar. Aber man sieht: gleich bei der Konzeption der Idee dieser Sonate, für die der Meister anfänglich ein anderes Finale beabsichtigte, dachte er einen Trauermarsch in as moll anzubringen. Nottebohm setzt den Beginn der Arbeit an ihm in die Mitte von 1800. Eine zweite, lächerlich zu nennende Fassung der mitgeteilten Erzählung besagt, Beethoven habe die Anregung zu dem Satze aus einem — Paukenwirbel Paër's empfangen. Man weifs, wie rasch und gerne die Legendenbildung dabei ist, in das Leben grofser Menschen allerlei Züge hineinzutragen, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben; und das geschieht um so eher, wenn irgend eine geheimnisvolle Umhüllung die Äufserung oder das Werk eines Grofsen begleitet. Dies war hier durch die Überschrift des Satzes geschehen.

Die zweite Erzählung bezieht sich auf das Finale; hier soll, wie Czerny berichtet, Beethoven Cramer in der As dur Sonate seines Haydn gewidmeten Werkes nachgeahmt haben.

[1]) In den 2. Beethoveniana.

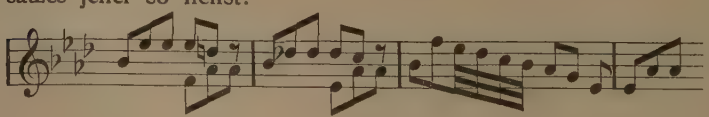
[2]) Vgl. A. Ch. Kalischer im Jahrg. XXVIII S. 17 der Monatshefte für Musik-Geschichte.

In der Tat sind hier mehr Berührungspunkte, als im Finale der B dur-Sonate (op. 22) und einer Etüde Clementi's aus dessen »Gradus ad Parnassum«, die beide eine gleiche Tonfigur enthalten. Die technische Anlage ist in Beethovens Satz aus seinem opus 26 dieselbe wie die der Cramerschen Schöpfung; aber die Entwicklung beider Werke ist ganz verschieden. Sie zeigt bei Cramer Etüdenstil, während Beethovens Finale, im Zusammenhange der ganzen Sonate betrachtet, unendlich viel mehr besagen will. Um das behaupten zu können, bedarf es nicht blinder Vergötterung des Meisters, nur offenen Sinnes. Dafs eine Beethoven unbewufste Einwirkung Cramers auf ihn geschehen, läfst sich nicht bestreiten; aber sie ist nicht derart, dafs Czerny berechtigt gewesen wäre, zu schreiben, das Finale sei in jener gleichmäfsig bewegt fortlaufenden Manier wie manche Sonaten Cramers geschrieben.

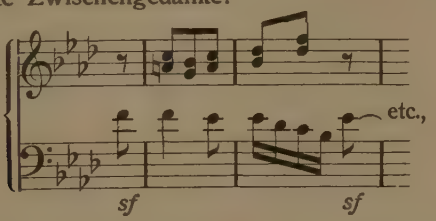
I. Satz.

Die Variationen, mit denen Beethoven sein Werk eröffnet, sind die Veranlassung gewesen, dafs Lenz dem Meister die Berechtigung der Bezeichnung der Sonate als einer »grofsen« abgesprochen hat. Die Schule verlangte zu Beginn des Werkes einen ersten Sonatensatz in der gehörigen Form; sie übersah aber, dafs Ausnahmen schon in Haydnschen und Mozartschen Werken zu finden sind; sie übersah, dafs ein Kunstwerk nicht durchaus Produkt des kombinierenden Verstandes ist; sie übersah, dafs die Rechtfertigung einer künstlerischen Schöpfung nicht allein durch seine streng gesetzmäfsige, wenn auch durch die Tradition geheiligte Form gegeben wird.

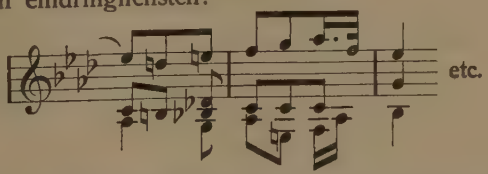
Die erste Fassung des Themas kommt der endgültigen ziemlich nahe, nur dafs es in der zweiten Hälfte des Vordersatzes jener so heifst:



In milder, ernster Schönheit wandelt das Thema der Variationen seinen ruhig-sicheren Weg; es ist eine Melodie edelster Prägung, ohne den geringsten leidenschaftlichen und sinnlich wirkenden Zug, errichtet über einer wohllautreichen harmonischen Basis. Prüft man den Umfang der melodischen Linie, so wird man von dessen geringer Ausdehnung überrascht sein; und doch, welcher Reichtum im einzelnen! Wiederum ist hier auf die grofse Vielseitigkeit der rhythmischen Kombinationen zu verweisen, die andrerseits doch nicht derartig ist, dafs sie den Eindruck gleichmäfsiger Ruhe irgendwie abzuschwächen vermöchte. Vorder- und Nachsatz (es handelt sich im Thema um eine Periode von 16 Takten) korrespondieren bis auf die Schlufswendungen und die leichte rhythmische Änderung der Eingangstakte im Nachsatze. Zwischen den Abschlufs in As dur und die Wiederholung des wenig veränderten Nachsatzes tritt der leicht gegensätzlich gefärbte Zwischengedanke:



der von der Dominantharmonie von b moll ausgeht und, in reicheren harmonischen Schmuck gekleidet, die Haupttonart zurückgewinnt. Da, wo in diesem Abschnitte die Melodie dem höchsten Punkte ihrer Bewegung zustrebt, ist die harmonische Färbung am eindringlichsten:



Dieses im Beispiel angegebene as der Oberstimme wird man im Thema zum zweitenmal vergeblich suchen. Es ist das ein Ge-

setz in Beethovens Melodiebildung, von dem sich freilich auch Ausnahmen anführen lassen: die oberste Spitze der melodischen Linie wird nur einmal berührt, und dort, wo dies geschieht, ist die harmonische Abtönung die im Zusammenhange des Ganzen gröfstmögliche oder den Harmonieverlauf bestimmende. Die Beispiele lassen sich unschwer vermehren; hier nur noch ein anderes: im Mittelsatze des Adagio der »Sonate Pathétique« steigt die Melodie bis e‴; mit ebendemselben Tone beginnt die kadenzierende Umwendung der Begleitstimme zum Schlusse.

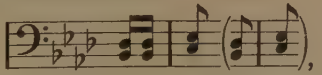
Die erste Variation bringt auf beibehaltenem Basse der Oberstimme eine bewegte Figur als neues Motiv zu, dessen aufwärts strebende Bewegung den Gedanken in höhere Lagen trägt und ihn dadurch um eine starke Schattierung heller stimmt. Weder diese noch die folgenden Variationen weisen eine Änderung des Tempo auf. So wenig man in der Wiedergabe von Musikstücken dem mechanischen Schlage des Metronoms folgen soll, so wenig darf man hier fortwährend willkürlich mit dem Tempo wechseln. Alle Variationen sind, das hat Beethoven hier gewollt, im Tempo des Themas zu spielen. Abweichungen davon sind in einzelnen Takten nicht etwa nur erlaubt, sondern geboten; wer dem Gange der Melodie zu folgen und die Harmonieverbindungen zu lesen versteht, der wird leicht das richtige treffen. Im allgemeinen wird man wohl den mittleren Teil des Themas und also auch der Variationen, der vorhin hervorgehoben wurde, als die Stelle bezeichnen dürfen, welche eine gewisse Beschleunigung des Tempos verträgt oder erfordert. Das Grundtempo der einzelnen Abschnitte der Variationen aber mufs dasselbe sein. Wo Beethoven in seinen Variationenwerken durchgängig verschiedene Tempi haben will, macht er diesbezügliche Bemerkungen. Hier ist das nicht geschehen.

Die zweite Variation geht aus der Fassung des ersten und zweiten Taktes des Nachsatzes im Thema hervor, nur dafs die Punktierungen aufgegeben worden sind, und die Melodie in

die Unterstimme verlegt ist. Leidenschaftliche Hast ist diesem Gebilde durchaus fremd; es ist ein bewegtes, aber gleichmäfsig pulsierendes Tonspiel.

Die dritte Variation wird man wohl die eigenartigste der ganzen Reihe nennen dürfen. Die führende Melodie, welche die beiden ersten Variationen noch vielfach beherrschte, taucht hier, abgesehen von den Eingängen zu den einzelnen Abschnitten, in aufwärts geführte skalenartige Linien unter. Die starre, erschütternde Monotonie der Bewegung des Hauptsatzes erhält im mittleren Abschnitte, der wie jener die formelle Gliederung des Themas beibehält, eine bedeutsame Weiterung durch die schneidend scharfen Accentuierungen, wie sie schon im siebenten Takt in der Oberstimme angedeutet waren.

Die vierte Variation ist das freundliche Gegenbild der vorigen; aber die Stimmung schlägt hier nicht ins andere Extrem um, sie hält sich in gewissen mittleren Grenzen. Mit wahrhaft wunderbar einfachen Mitteln wird hier wiederum vieles und unendlich schönes gesagt. Man achte auf die gegensätzlichen Bewegungen in den tieferen und höheren Oktaven, die das jedesmalige Anschwellen und Zurückfluten des Gedankens trefflich darstellen — Beethoven hat diese, später u. a. auch von Schumann gelegentlich benutzte Art, im Trio der Esdur-Sonate des op. 31 wieder verwendet —; dann auf die leichte neckische Weise der beiden Sechzehntel:



die im Vordersatze als Achtelnoten erschienen; endlich auf die Gegensätze, die sich durch Beibehaltung des Synkopenmotives des Beginnes und der rhythmischen Fassung von Takt 7/8, 15/16 und der Schlufstakte ergeben. Auch hier ist an die Stelle der alten harmonischen Variation die Charaktervariation getreten.

Die fünfte Variation enthält das Thema anfänglich in der leichten Umkleidung der Triolenfigur, in deren letzten

Noten es erscheint; daraus darf freilich nicht geschlossen werden, es müsse die Wiedergabe nun diese Noten vor den anderen betonen. Der Nachsatz tritt dreistimmig auf; die Melodie liegt in der Mittelstimme. Ähnliches findet sich an einer Stelle des Andante der Ddur-Sonate op. 28. Auch die vierte Variation der Duo-Sonate op. 12 Nr. 1 ist hier, wie schon von Frimmel[1]) betont, anzuziehen, nur dafs die Sachlage nicht genau dieselbe ist. Doch das möge auf sich beruhen. Frimmel hat mit Recht hervorgehoben, dafs derartige »singende Mittelstimmen« durch die themaführenden Mittelstimmen der polyphonen Musik vorgebildet sind. Aber es gibt direkte Vorbilder dieser Beethovenschen Takte, von denen man annehmen darf, der Meister habe sie gekannt: eine Stelle in Neefes Sonate für Klavier allein,[2]) und die zweite der reizenden fmoll-Variationen von Jos. Haydn.

Für die beiden ersten Takte des mittleren Abschnittes führt Beethoven wieder Synkopationen ein und verlegt im wiederholten Nachsatze die Melodie wie vorher in die Mittelstimme. Den Schlufs des ganzen macht ein Anhang, dessen führende Melodie nur im lockeren Zusammenhange mit dem Thema der Variationen steht. Man sieht leicht, dafs die Takte 1—4 gleich nach Beendigung in geringfügiger Variierung wiederkehren.

Von subtilen satztechnischen Künsten ist in den Variationen nicht die Rede; sie wirken durch die schlichte Vornehmheit ihrer Melodik, vor allem aber durch die ihnen insgesamt innewohnende rhythmische Kraft des Ausdruckes. Die Variationen hat Beethoven — es ist wesentlich, diesen Umstand zu beachten — nicht als solche, sondern als Teil eines grofsen zusammenhängenden Ganzen geschrieben: daher offenbar ihre eigenartige Fassung, das grofse Mafshalten in Bezug auf die harmonische Abtönung. Sie

[1]) Neue Beethoven-Studien. Von Th. von Frimmel, Wien. (In »Die Musik«. Heft 1. 1901. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler.)

[2]) Abgedruckt im »Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Klaviers«. Leipzig 1780. Vgl. Frimmel a. a. O.

sollen nicht als Musikstück an sich gewürdigt, sie sollen im Zusammenhange des ganzen begriffen werden. Handelte es sich nur um ersteres, so würde Beethoven ganz anderes aus dem Thema haben machen können, so würde insbesondere auch wohl der Stimmungsgehalt des Themas einmal nach der leichten, sorglos-frohen Seite umgeschlagen sein. Das ist nicht der Fall; auch die vierte Variation ist, an sich betrachtet, nicht heiterer Art; sie wirkt befreiend von der lastenden Schwermut des voraufgegangenen Abschnittes, zeigt aber auch ihrerseits den ernsten Grundzug des ganzen Satzes.

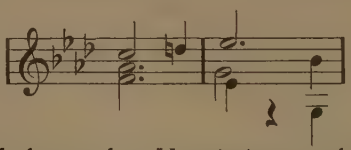
II. Satz.

Ursprünglich scheint, nach den Skizzen zu schliefsen, Beethoven die Absicht gehabt zu haben, als zweiten Satz der Sonate ein Menuett an Stelle des jetzigen Scherzo zu setzen. Warum er den Gedanken aufgegeben, ist nicht zu sagen. Der erste Entwurf des Scherzo kommt der gedruckten Form ziemlich nahe; im zweiten Teile jedoch zeigt sich eine merkliche Abweichung, und zwar an der Stelle, welche jetzt das Spiel mit dem in seinen Werten gekürzten Motive bringt (Takt 10—12).

Dem Scherzo fehlen noch die markantesten Seiten, in denen Beethovens Humor sich äufsert; das zeigt sich, wenn man es z. B. mit dem Scherzo der 2. Sinfonie, die 1802 vollendet wurde, zusammenhält; es fehlen ihm jene dort bis ins kleinste Glied der Abschnitte hinein zu verfolgenden Gegensätze, wie sie sich in den Notenwerten, den Rhythmen, den dynamischen Bezeichnungen u. s. w. des Sinfoniesatzes Schritt für Schritt verfolgen lassen. Auch die streng durchgeführte Symmetrie der Satzabschnitte weist auf eine frühere Zeit zurück. Im übrigen aber zeigt das Scherzo doch eine grofse Anzahl Beethovenscher Eigentümlichkeiten: die geraden Linien der Motivbildung, die scharfen Accentrückungen im zweiten Teile, das Beharren auf wenigen Akkorden im Übergange zur Wiederkehr des Hauptsatzes, das Herauswachsen des ganzen

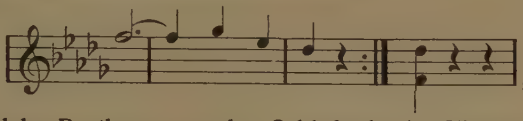
Hauptteils aus einem Motive, den humoristischen Gegensatz zwischen jenem und dem Trio.

Der Satz ist, wie schon gesagt, streng gegliedert. Das achttaktige Thema erscheint zweimal hintereinander, bei der Wiederholung durch Einschiebung von Durchgangstönen unwesentlich verändert. Daran schliefst sich als zweiter ein Durchführungsteil, den im wesentlichen das Hauptmotiv beherrscht; die nach B dur, resp. C dur modulierenden Abschnitte (Takt 1 — 4 und 5 — 8) laufen parallel; weiterhin benutzt Beethoven auf dem Orgelpunkte auf c nur noch einmal die Fassung von Takt 1/2 und zieht dann die verschiedenen Werte in die Terzenlinie in Achtelnoten zusammen; den Orgelpunkt auf c löst ein anderer auf e, diesen ein dritter auf g ab. Dann setzt der Hauptsatz wieder ein. Die Modulation hat vorher die Dominantharmonie von f moll erreicht: hier wirkt also der Einsatz des Hauptsatzes direkt als in f moll stehend. Auch das mufs an dem Satze als der Technik früherer Zeit widersprechend angegeben werden, dafs ein in As dur stehender Satz auf dem Moll-Dreiklange der 6. Stufe der Tonart beginnt, der sich sofort nach seinem Erscheinen in den die Modulation bringenden Sextakkord auf der 2. Stufe der Dominanttonart fortsetzt:



Die Wiederholung des Hauptsatzes verlegt die führende Melodie in den Bafs und verändert sie zu Beginn des ersten und dritten Abschnittes durch die Einführung der mit scharfen Accenten auf den dritten Vierteln einsetzenden chromatischen Durchgangsnoten. Die neue Oberstimme bewegt sich in Achtelgängen. Vorder- und Nachsatz erscheinen hierauf in der Versetzung ihrer Stimmen, und ein durch das neue Motiv der soeben angemerkten Accentrückung eingeleiteter Anhang schliefst das lebensvolle, energische Stück ab.

Wer das schöne Trio als einen in sinniger Beschaulichkeit sich ergehenden Satz auffafst, wird ihm nach unserer Auffassung durchaus nicht gerecht. Einmal verraten die gleichmäfsigen, kräftig treibenden Rhythmen nichts davon, ebensowenig die aufwärts steigenden Linien. Dann zeigt aber auch die wunderbar überraschend kommende Schlufswendung:



durch welche Beethoven an den Schlufstakt des Themas anknüpft, wie er selbst das Trio aufgefafst haben will: heimlich drängend. Es ist warm pulsierendes Leben unter scheinbar wenig bewegter Oberfläche.

Vier Verbindungstakte leiten die Modulation zum Anfange zurück; sie enden auf der Dominantharmonie des Haupttones.

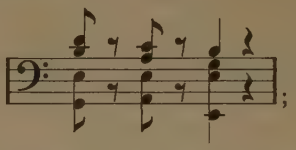
III. Satz.

An der »Marcia sulla morte d'un eroe«, dem dritten Satze der Sonate hat Beethoven mannigfache Änderungen vorgenommen, ehe er die ihm genügende Form des Ausdruckes fand. Die harmonische Grundlage des ersten Teiles stand von allem Anfang an fest; aber die ersten Skizzen zeigen z. B. in den Takten 3 und 4 dies:

Wie anders die schliefsliche Form mit dem gleichmäfsig beibehaltenen, einförmig klagenden Tone es der Oberstimme! Fast 70 Seiten später, in demselben Skizzenbuche, finden sich die ersten Aufzeichnungen zum 2. Teile. Auch das Trio[1]) war ur-

[1]) Reineckes Abdruck der Skizze a. a. O., weist kleine Abweichungen von der Wiedergabe Nottebohms auf: er hat sie »aus dem Gedächtnisse« niedergeschrieben.

sprünglich anders beabsichtigt; Takt 1 lautet in der Skizze wie jetzt, dann aber hiefs es:



korrespondierend gestaltete sich Takt 4, mit dem der Teil abschlofs. Der zweite Teil der Skizze bringt die beiden ersten Takte in der heutigen Fassung, darauf den Wirbel auf as und den Abschlufs. Nicht nur wegen der Gleichheit der Abschnitte, wie Nottebohm meint, mufs uns, die wir die schliefsliche Form kennen, die Skizze trivial erscheinen: ihr fehlt die so überaus bedeutsame starre, harmonische Gleichförmigkeit, welche die endgültige Fassung auszeichnet.

Die Form ist so klar und ihr »Inhalt« so deutlich, dafs es fast unnötig erscheint, über beides einige Worte zu sagen. Die erste achttaktige Periode wird nicht in der führenden, sondern in der Parallel-Tonart (Ces dur) geschlossen; der 2. periodische Abschnitt, der in h moll beginnt, endet in seinem Nachsatz gleichfalls in der Paralleltonart (D dur). In der Mitte beider Perioden werden die Dominantreihen berührt. Welch harmonischer Reichtum!

Nach dem D dur-Abschlusse setzt mit der verminderten Septimenharmonie d—f—as—ces (hier auf Es dur deutend) ein zweitaktiger, sogleich rhythmisch erweiterter Gedanke ein, der zum Hauptsatze zurückführt. Dessen vorderer Abschnitt wird mit bewegterer Unterstimme und hinzugesetztem »crescendo« wiederholt, der Nachsatz aber beginnt in As dur, gibt die erste Fassung ganz auf, steigt in triumphierender Gröfse empor und schliefst mit mächtigen Schlägen in Moll ab. Ewig bewundernswerte Modulation dieser 6 Takte: As dur, des moll, B b dur und as moll!

Wer den Satz hört, wird nicht umhin können, die schon oben hervorgehobene Einförmigkeit der obersten Stimme zu

bemerken. Wir sehen an den Skizzen: die Führung der Oberstimme und ebenso die harmonische Fassung des ganzen Satzes entsprang eingehenden Erwägungen. Machen wir den Versuch, diese zu rekonstruieren. Die melodische Bewegungslosigkeit des Anfangs spiegelt den Eindruck des Verlustes des Helden wider, der bald jedes andere Gefühl lähmend beherrscht, bald sich in elementar durchbrechendem Schmerz äufsert. Daher das dröhnende crescendo und die schneidend scharfen Schläge in der Rückleitung zum Hauptsatze. Mit seinem geistigen Auge sieht der Meister das sterbliche Teil des Helden zur Gruft getragen. Aber das Werk des Mannes bleibt zurück; soll die Freude an diesem nicht den Schmerz um den Verlust mildern, ihn nicht mit dem Gefühle der Genugtuung vereinen können, teil zu haben an der Schöpfung des Helden? Das wohl ist das natürliche, erhebende Gefühl, das jeden überkommt, wenn einer der Grofsen, die Bleibendes geschaffen, zu den Toten eingegangen ist; und darum wohl steigt der letzte Abschnitt in überwältigender Pracht und Herrlichkeit urplötzlich aus der ebenen Linie zu lichtklarer Höhe auf.

Und dasselbe will wohl das majestätische Trio sagen: es feiert die Kraft, die erlösende, beglückende.

Die Koda, welche Beethoven dem Trauermarsch angefügt hat, ist über dem Orgelpunkte auf as errichtet. Ihre Harmonienfolge ist wunderbar reich. Der Satz klingt im milden As dur aus: herber Schmerz vergeht, und aus stillem Leid keimt der Entschluſs neuer, eigener Tat auf. . . .

Die versuchte Deutung oder wörtliche Umschreibung des Satzes ist nicht ohne Absicht vorgenommen worden; sie birgt in keinem Punkte Beethovenscher Anschauungsweise fremdes oder entgegenstehendes. Die Frage, ob der Trauermarsch in den Organismus der Sonate passe, erledigt sich von selbst: in die Form an sich fügt sie sich gewifs nicht ein; in diese Sonate aber paſst der Marsch ganz sicherlich.

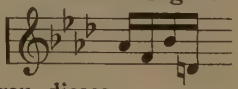
Der Gedanke an die Vergänglichkeit aller Dinge war Beethoven vertraut, wie das Bewufstsein des Fortwirkens Abgeschiedener in ihren Werken. Auf diesem Grunde erhebt sich der Satz. Er feiert keinen bestimmten Helden, er singt von dem endlichen Los auch des Gewaltigsten, er preist die Kraft und Gröfse edler menschlicher Tat, er kündet den Trost, der aus dem Bewufstsein dieser Gröfse quillt.

So verstanden schliefst sich der Satz dem kräftig treibenden Scherzo ebensogut an, wie er dem Finale passend voraufgeht.

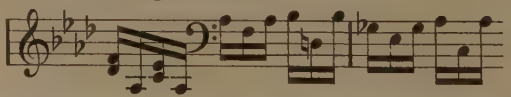
IV. Satz.

Wir würden dem Finale nicht gerecht werden, wollten wir es nach den späteren und gröfseren Arbeiten des Meisters werten; es mufs aus der Zeit seiner Entstehung heraus beurteilt werden. Absolut genommen, ist das Allegro nicht einmal bedeutend zu nennen; aber es hat Charakter, den raschen Sinnes und wohlig-kräftigen Behagens; es ist ein anmutig-lebhaftes, jugendlich-frisches und wohllautreiches Gebilde; seine Tendenz ist Leben und Bewegung, und in diesem Sinne gliedert der vierte sich vortrefflich dem dritten Satze an.

Wie die Skizzen ausweisen, hat Beethoven an diesem 4. Satze beim Entwurf der Sonate zuerst gedacht. Die erste Niederschrift bringt neben der leitenden Figur:



und ihren Fortführungen dieses:



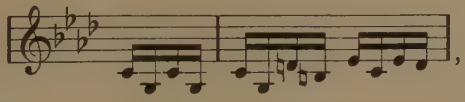
Die Triolenbewegung ist in der Durchführung der Figur später ganz fortgefallen.

Auch dieser Satz ist in seinem Hauptteile in wesentlichen Stücken aus einem Motive hervorgegangen. Das Thema umfafst die ersten 12 Takte, der Nachsatz bringt das Motiv in der Unter-,

und in der Oberstimme seine Umkehrung. In den nächsten 16 Takten schliefst sich daran eine in die führende Tonart zurückbiegende Modulationsgruppe; die in ihr verwendeten Motive sind nicht direkt aus dem thematischen Materiale hervorgegangen, sondern erst durch Umbildung aus der Bewegung der dort gegebenen Motive entstanden. Die Gruppe (es genüge ein für allemal, auf die fortwährenden Stimmverkehrungen aufmerksam zu machen) beginnt auf der Dominantharmonie der f moll-Skala, schliefst auf deren Tonika, geht in korrespondierender Bildung nach Es dur und gewinnt im Nachsatze die Haupttonart zurück. Dasselbe Spiel wiederholt sich dann sofort mit kräftigeren Accenten.

Nach dem Abschlusse in As dur tritt das Hauptmotiv wiederum auf, es erscheinen einige Neubildungen, während welcher die Harmonie hartnäckig den Dominantseptimen-Akkord von Es dur festhält. Dann geht das Hauptmotiv in abwärts stürzende Gänge über, und es kommt zu einem Orgelpunkte auf es, der Dominant der Tonart, über dem das Thema, durch mehrfache Andeutungen des Hauptmotives vorbereitet, aufs neue einsetzt.

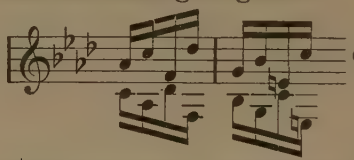
Charakteristisch für den Satz ist neben der bewegten Art seiner Rhythmen das fortwährende Auf- und Abwogen der kurzen melodischen Linien. Der in c moll beginnende Zwischengedanke:



welcher die treibende Bewegung beibehält, bewegt sich in scharfem crescendo in aufsteigender Linie und findet machtvoll abschliefsende Accente. Mit ihm kommt erhöhtes Leben, eine gewisse aggressive Tendenz in den Satz. Der Gedanke wird nur bei seinem ersten Erscheinen in c moll (nach 4 Takten) geschlossen, das zweite Mal wendet er sich nach g moll. Dann benutzt Beethoven (wir kennen dies Mittel, die Ausdruckskraft zu steigern, schon) nur

einen Teil der ganzen Linie, nämlich ihren Anfang und Schluſs, und wiederholt dieselben Accente in g moll, zweimal in f moll und, den ganzen Teil abschlieſsend, in Es dur.

Wir haben dieselbe Erscheinung schon früher beobachtet, die sich hier zeigt: wie für den architektonischen Bau von Beethovens Werken selten ein irgendwo gebrauchtes Motiv bedeutungslos ist, so wohnt auch gewissen, scharf geprägten Motiven oder Themen, die einem Satze ein neues Moment beifügen, die Kraft inne, den Verlauf des Satzes in Bezug auf die Erhöhung der Energie des Ausdruckes zu beeinflussen. Das ist die innere, in erster Linie psychologisch zu verstehende Entwicklung seiner Schöpfungen. Hier wiederholt, wie in anderen Fällen, Beethoven den ersten Teil des Werkes nicht notengetreu. Zunächst wird nach dem letzten Abschlusse in As dur der Satz zweistimmig eingeführt:



und dieser zweitaktige Abschnitt mit der ihm anhängenden kraftvollen Accentverschiebung nach Es dur, nach b moll, nach f moll und nach c moll geführt, von wo aus die scharf accentuierten Akkordfolgen den Übergang nach der Dominante des Haupttones bewirken.

Von da aus geht die weitere Entwicklung des Satzes dem ersten Teile parallel, abgesehen von der kleinen Weitung des letzten abwärts geführten Ganges der Oberstimme vor der Koda. Diese selbst baut sich über einem breiten Orgelpunkte auf as auf und behält das lebhafte, treibende Hauptmotiv bis zuletzt bei. —

Die Frage der organischen Einheit der Sonate ist von jeher viel umstritten worden. Wie andere, so hat auch Marx diese Einheit vermiſst. Der Trauermarsch war der Stein des Anstoſses. Marx ist, trotzdem er den Satz einen idealen genannt

hat, der Versuchung unterlegen, allerlei äufserliche Züge zu ihm hinzuzudichten, mit denen es nichts zu tun hat und nach dem Zusammenhange des ganzen Werkes nicht haben kann: das Heer in Waffen, benarbte Krieger mit zornbleichem Antlitz, die dem Zuge folgen ... Als ob man ein Stück aus einem modernen Programmwerke läse! Mit seinem feinen Verständnisse für organisches Wesen in der Musik würde Marx den Zusammenhang der vier Sätze leicht haben finden können, hätte er nicht hier, wie an anderen Stellen, nur dasjenige hervorgehoben, was seinem besonderen Geschmacke am nächsten lag. Dafs er den Einsatz des Themas der Variationen »saftig wie frisches Leben« nennt, ist unbegreiflich. — Mit grofser Liebe hat Wasielewski über die Sonate gesprochen; er versucht die Verknüpfung des 3. mit dem 4. Satze und weist darauf hin, dafs Goethe zur Beendigung der Gedächtnisfeier bei den Exequien für Mignon den Chor sagen läfst: »Kinder, kehret ins Leben zurück. Eure Thränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entfliehet der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Loos der Lebendigen« — ein Gedanke, den die Knaben aufgreifen: »Gebe der Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns Ruhe bringt, und der nächtliche Schlaf uns erquickt.« »Möglicherweise«, fügt Wasielewski bei, »wurde Beethoven von ähnlichen Gedanken geleitet, als er den Schlufssatz der As dur-Sonate konzipierte.« Möglich in der Tat. Wer Beethovens Leben, seine Denkweise kennt, wer in seinen Werken zu lesen versteht, begegnet ähnlichem auf Schritt und Tritt. »Nichts von Ruhe« ist ein Beethovensches Wort; auf die furchtbare seelische Depression, die das Heiligenstädter Testament weckte, folgten die Sonnentage, welche die zweite Sinfonie zeitigten. Dieselben Gegensätze verraten sich, wie wir schon oft fanden, in den Werken selbst. Mit dem gesagten steht nicht in Widerspruch, dafs Beethoven von den 4 Sätzen zuerst den letzten skizzierte: die eigentliche Arbeit an der Sonate erstreckte sich fast gleichzeitig auf alle vier Sätze. Beethoven empfand

während derselben den scheinbaren Widerspruch zwischen den beiden Sätzen nicht und lernte ihn auch nicht empfinden, — weil er in der Tat nicht vorhanden ist. Man braucht nicht einmal Goethe zu zitieren, um das zu erkennen; jeder militärische Leichenzug älterer oder neuerer Zeit läfst denselben Gedankengang erkennen, wie ihn Goethe in die mitgeteilten Worte gefafst hat: auf dem Heimweg zur Gruft Trauermusik, bei der Rückkehr fröhliche Weisen. Der Gedanke kommt in anderer Weise symbolisch zum Ausdrucke in der Art, wie z. B. die Bürger des 17. Jahrhunderts ihre Fürsten zu Grabe geleiteten: mit gesenkten Spiefsen, während sie mit nach oben gerichteten Waffen in die Stadt zurückkehrten. Das Leben verlangt nicht fortgesetzte Klage, es fordert Arbeit, Tat.

Was die früher mitgeteilten Erzählungen von Ries-Czerny anbetrifft, so macht Wasielewski darauf aufmerksam, dafs trauermarsch-ähnliche Musik zu schreiben Beethoven damals gewissermafsen im Blut gelegen habe: »Belege dafür geben die trauermarschartigen Ansätze, welche sich in den Einleitungen zum Finale des Septetts (op. 20) und zum letzten Satz der Hornsonate (op. 17) finden.« Das ist nicht eben wahrscheinlich: Beethoven hat nur selten äufserer Anlässe zur Schaffung seiner Werke bedurft, wenn ihm auch unter Umständen die zufällige Wahrnehmung eines rhythmischen Geräusches ein bestimmtes Motiv eingeben konnte.

Noch mufs ein Wort über H. v. Bülows Ansicht beigefügt werden, dem wir eine vortreffliche Sonderausgabe der Sonate verdanken. Bülow empfindet die mangelnde Einheitlichkeit des Werkes so sehr, dafs er sagt: im Gegensatz zu den meisten Sonatendichtungen des Meisters, bei denen die einzelnen Sätze in derartig innigem psychologischen Zusammenhange miteinander stehen, dafs ihre Aufeinanderfolge ohne Schaden für die Wirkung keine Unterbrechung erleiden dürfe, komme eine solche Forderung bei op. 26 ganz in Wegfall. Jede andere Einheit als

die der Tonart fehle, und man könne ebenso, wie jedes Stück der Sonate für sich, auch die 4 Sätze etwa in dieser Reihenfolge: Trauermarsch, Scherzo, Variationen, Rondo — »welche vielleicht effektvoller sein dürfte« — spielen. Das erstere ist unbedenklich: trägt man doch auch Bruchstücke eines Dramas vor, wenn sie ein in sich verständliches Ganzes bilden; das letztere aber ist direkt abzuweisen: die Vereinigung der Sätze ist durch Beethoven selbst geschehen, und ihr Zusammenhang ergibt sich auch aus den Anschauungen des Meisters selbst unschwer und ohne jeden Zwang.

Die Sonate zeigt einen Entwicklungsgang in aufsteigender Linie; sie ist kein Werk, das gewaltige Leidenschaften, heifser Sturm und Drang geboren. Aus milder Wärme des Empfindens entstand das Thema der durch frische Rhythmen belebten Variationen. Das energische Scherzo mit seinem kräftiges Behagen ausströmenden Trio schliefst sich folgerichtig an. Dann tritt — das scheinbar Extreme entkeimt derselben Wurzel des Empfindungslebens — das Gegenbild auf, der Trauermarsch, und ihm folgt das letzte Allegro: das Leben ist Sieger.

Das ist ein echt Beethovenscher Gedanke. Man lese einen Brief an Wegeler, der derselben Zeit wie die Sonate entstammt: »Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt erst jetzt an ... meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe.« Und an einer anderen Stelle sagt er: »Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht.« Was wollen im Hinblick auf die grofse Zahl seiner Werke und auf das kraftvolle Leben, das in ihnen kreist, die Klagen Beethovens über sein Leiden, wie sie die Briefe an den treuen Amenda, an Hoffmeister aufweisen, besagen? Kraft war Beethovens Moral, Kraft das Zeichen seiner Schöpfungen. Und das Ziel, dem er sich damals entgegen

wachsen fühlte, es ist die grofse und herrliche Welt, die uns die d moll-Sonate aus seinem 31. Werk zuerst enthüllt.

Opus 27:
Zwei Sonaten in Es dur und cis moll.

Sonate No. 1 in Es dur.

An demselben Tage, an dem Beethovens 26. Werk als erschienen angezeigt wurde, am 2. März 1802, teilte der Verleger Cappi auch die Ausgabe der beiden opus 27 bildenden Sonaten in der Wiener Zeitung den Freunden und Bewunderern des Meisters mit. Die Sonaten wurden mit Rücksicht auf ihre verschiedene Widmung nicht in einem Hefte vereinigt, sondern getrennt herausgegeben. Die Es dur-Sonate trug den Titel: »Sonata quasi una Fantasia . . . dedicata a Sua Altezza la Signora Principessa Giovanni Liechtenstein nata Langravio Fürstenberg« . . .

Wir wissen nur wenig über die Empfängerin des Werkes; eine auch nur einigermafsen bedeutende Rolle hat sie jedoch in Beethovens Leben wohl nicht gespielt. Aber wie der bekannte Brief an sie dartut, in dem der Meister ihre Unterstützung für seinen Schüler Ries erbittet, war das Verhältnis beider ein durchaus freundschaftliches. Die Fürstin wird zu den Damen gehört haben, welche Beethovens Unterricht aufsuchten, um seine Werke im Sinne ihres Schöpfers wiedergeben zu lernen. Das war der wesentliche Grund, der besonders die weiblichen Mitglieder der Wiener Aristokratie zu Beethoven, dem Lehrer, hinführte, weniger bloſse modische Sucht, obgleich diese auch wohl hier und da mitspielen mochte.

Skizzen zu dem Werke, die sich auf seinen 2. und 3. Satz beziehen, sind in dem im vorigen Abschnitte angezogenen Hefte auf uns gekommen. In das Jahr seiner Entstehung, 1801, fallen noch die Ddur-Sonate op. 28 und das Cdur-Quintett op. 29.

Durch die bei den Sonaten des opus 27 gegebene Bezeichnung: »Sonata quasi una Fantasia« hat Beethoven von vornherein auf ihre freiere Form aufmerksam machen wollen. Sie ist bei der ersten noch weniger geschlossen als bei der zweiten, deren letzter Satz die Sonatenform aufweist. Abweichungen von der typischen Reihenfolge der einzelnen Sonatensätze sind auch bei Beethovens Vorgängen zu finden.

I. Satz.

Unendlicher Adel der Empfindung strömt aus dem in kurze Abschnitte geteilten gesangreichen Andante, das bei aller Einfachheit des Baues und Feinheit der Linienführung eine Fülle herrlichster harmonischer Farben birgt. Sein Charakter ist vorwiegend elegisch sinnend und nachdenklich, aber mit lebhafteren, aktiven Zügen vermischt.

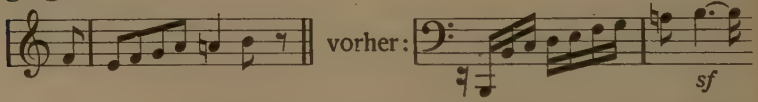
Formell gehören die beiden ersten, je viertaktigen Abschnitte zusammen, sie bilden, beide in der Haupttonart abschliefsend, Vorder- und Nachsatz der thematischen Periode. Inhaltlich unterscheiden sie sich in bemerkenswerter Weise dadurch: der erste Teil bewegt sich in gleichmäfsiger Ruhe auf und nieder, nur der vierte Takt zeigt einen einzigen schärferen Accent; der zweite Teil läfst den ersten aufsteigenden Gang im Basse staccato auftreten, bringt im zweiten Takt mit dem crescendo sofort eine charakteristische Accentrückung, wiederholt dasselbe Spiel in verstärktem Mafsstabe, indem die Oberstimmen höhere Lagen gewinnen, und kommt erst dann, durch leiterfremde Akkorde hindurchgehend, zum Schlusse.

Wir sehen also auch hier wiederum zwei Seiten des

Gefühlslebens im Thema betont, und können aus Beethovens Art in früheren Werken schliefsen, dafs er auf sie im Verlaufe des Satzes zurückgreifen wird, ihren Ausdruck vertiefend. Aber das eine mufs dabei doch hervorgehoben werden: die beiden Abschnitte stehen sich nicht im eigentlichen Wortsinne gegensätzlich gegenüber, sie wachsen sich auch im Verlaufe des Satzes nicht zu solcher Gegensätzlichkeit aus, wie sie denn ja auch demselben Rhythmus entsprossen sind. Es sind nur wenige einzelne kontrastierende Momente in den beiden Abschnitten zu erkennen; trotz ihrer ist die Einheitlichkeit des ganzen Satzes auf das wundervollste gewahrt.

Die nächsten drei Absätze, deren erster mit

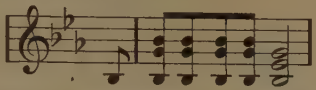
beginnt, bilden mit ihren 12 Takten einen freien Zwischensatz vor der Wiederkehr des Themas; die Bezugnahme auf dieses selbst ist in ihnen aber unverkennbar: die Melodie wächst aus dem Eingangsmotive heraus, und die aufwärtssteigende Linie im zweiten Takte benutzt wie der Nachsatz des Themas den Durchgangston a:



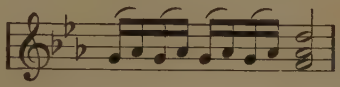
ebenso ist der Abschlufs (Takt 12 des ganzen Satzes) ähnlich dem im 8. Takte. Die gleichmäfsige akkordische Begleitung führt dem Abschnitte jedoch ein wesentlich neues Moment zu.

Der nächste, mit dem wunderherrlichen, lichtklaren Einsatze des C dur-Dreiklanges beginnende Satzteil tritt zweimal nacheinander auf, bei der Wiederholung um ein weniges in der Melodie ausgeschmückt. In ihm sind ähnliche Beziehungen zum Hauptgedanken nachweisbar.

Weiterhin wiederholt Beethoven auch Vorder- und Nachsatz des Themas je zweimal, und zwar so, dafs das erste Motiv jenes nur in der leichten Abänderung:



erscheint, während dem Nachsatze, in dem, wie wir sahen, von allem Anfang an unruhigere Bewegung herrschte, bei seiner Wiederholung

(von:  ab)

in den melodischen Wechselnoten ein neuer Zug beigesellt wird, der seinen Ausdruck wesentlich steigert und den Eintritt des Allegro innerlich motivieren soll: es ist der lebhaftere Gefühlsausbruch, der sich allmählich vorbereitet.

Mancher Hörer hat wohl schon den Allegro-Zwischensatz als etwas die innere Einheit des ganzen Satzes störendes empfunden. Das dürfte wahrscheinlich vorwiegend aus zwei Gründen geschehen; zunächst wegen des in ihm herrschenden gewissermafsen formelhaften Ausdruckes, der zum Teil nicht ganz von Banalität frei ist, dann auch wohl wegen der sozusagen fragmentrischen Fassung des Abschnittes. Niemand scheint jedoch an dem glückbeschwingten Aufflug des Gedankens selbst hier Anstofs zu nehmen, und es ist auch nicht einzusehen, warum das geschehen sollte. Aber auch die knappe Fassung ist überaus leicht verständlich: wie hätte Beethoven hier einen Satz aktiver Tendenz einschieben können, der sich selbständig entwickelte? Wäre das der Fall gewesen, so war die Rückkehr in die reflektierend weiche Stimmung des Anfanges eine psychologische Unmöglichkeit, in dem Falle nämlich, dafs es sich um mehr als ein blofses »Musikstück« gehandelt hätte. Und die Zeiten, da Beethoven derartiges hätte schreiben können, waren für ihn vorüber. Die Entwicklung des ersten Teiles des Satzes, des Andante, drängte nach

einer lebhaften Gefühlsentladung hin, aber die weiche Grundstimmung zog dieser von selbst scharf bestimmte Grenzen.

Formell ist der ganze Abschnitt durchaus klar; es ist eine Periode von 16 Takten, deren Vorder- und Nachsatz verschiedene Elemente bergen. Den abwärtssteigenden Gang darf man als das ritardierende Moment bezeichnen. Der Eingang des Nachsatzes wird von Takt 16 ab wiederholt; er basiert auf der neutralen Dominantharmonie der C-Leitern, und so kann Beethoven ohne weiteres den rückleitenden Gang vom Tone es aus beginnen lassen und die Haupttonart wieder erreichen.

Die Wiederholung des um den mittleren Teil gekürzten Anfanges geschieht unter teilweiser Umkehrung der Stimmverhältnisse und durch Anfügung einer den Rhythmus des Hauptmotives in seiner ersten Hälfte zunächst festhaltenden und ihn dann durch eingestreute Pausen dehnenden Koda.

Hierdurch (man beachte das gleichzeitige crescendo) wird die ruhige Stimmung, welche die Rückkehr des Tempo I brachte, welche aber schon durch die Wiederholung des Nachsatzes bei:

durch die sehnsuchtsvoll in die Höhe strebende Oberstimme beeinträchtigt wurde, aufs neue gestört.

Es ist die schon früher mehrfach bemerkte Erscheinung: der lebhaft beschwingte Gedanke des Mittelsatzes wirkt auch hier wieder fort, und im ganzen Satze handelt es sich nicht um eine einzige, für kurze Zeit (während des Allegro) durch eine andere ersetzte Stimmung, es handelt sich vielmehr um die nicht rein musikalisch zu erklärende Entwicklung eines den Anfang beherrschenden Gedankens.

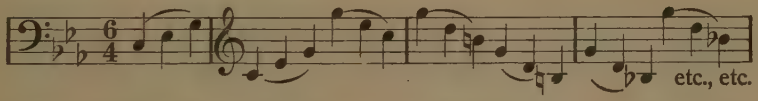
Ausdrücklich hat Beethoven am Schlusse des ersten Satzes bemerkt: »Attacca subito l'Allegro«, so dafs bei der Wiedergabe,

abgesehen von der auszuhaltenden Fermate, keine Pause zwischen die beiden Abschnitte treten darf.

II. Satz.

Leidenschaftlich aus der Tiefe aufsteigend, wogt der zweite Satz, Allegro molto vivace, zunächst in gleichen Rhythmen einher, ein Gebilde dräuender Unruhe, mit dem Ausdrucke kräftigen Trotzes gemischt. Formell gehören die 40 Takte vor dem Einsetzen des As dur-Dreiklanges im Basse zusammen. Beethoven hat, um nach dem Abschlusse in g moll den Nachsatz nicht sogleich in c moll beginnen zu lassen, acht den modulatorischen Übergang zum Haupttone bringende Takte eingeschoben.

Reinecke hat, sich auf die Stuttgarter Ausgabe der Sonaten berufend, angenommen, »dafs die zweitaktigen Rhythmen dieses Satzes ihren Accent nicht in Takt eins, drei, fünf etc., sondern in Takt zwei, vier, sechs etc. haben, so dafs der erste Takt sozusagen einen Auftakt bildet und, im $^6/_4$ Takt dargestellt, folgendermafsen aussehen würde:



Damit ist Beethovens Absicht vollständig auf den Kopf gestellt. Die ganze Auffassung macht einen etwas philiströsen Eindruck; scheint es doch, als sei sie nur wegen der in unmittelbarer Nachbarschaft stehenden Dur- und Mollskalen gleicher Höhe ausgedacht worden, die sich, wenn man einen »eigentlichen« $^6/_4$ Takt und einen Auftakt annimmt, durch den jedesmaligen Zusammenschlufs von 4 Takten (Takt 2—5, 6—9) in scheinbar »befriedigenderer« Weise nebeneinander stellen. Aber was soll denn aus dem 13. Takte werden, in dem das zu dem Stärkegrade des Anfanges so prächtig kontrastierende forte zuerst erscheint? Der Takt schwebt bei dieser Auffassung accentlos in der Luft ... Zu Reineckes Auffassung berechtigt in der Tat nichts. Halten wir

uns an das, was Beethoven uns selbst an die Hand gegeben hat, an seine eigene Niederschrift der Stelle, wie sie im Drucke vorliegt. Ihr zufolge gliedert sich der erste Abschnitt in viertaktige Teile; der innerhalb derselben erscheinende Wechsel von Dur- und Molleitern derselben Höhe paſst ganz vortrefflich zu der durch die trübe Tonart, die rasche Bewegung, die vielen Sprünge unzweideutig ausgedrückten unruhig bewegten Stimmung.

Der ganze Satz wirkt nur durch seine zwingenden Rhythmen, die charakteristischen Intervalle und die bestimmten harmonischen Kontraste.

Sein mittlerer Abschnitt ist in Asdur, der Tonart der groſsen Unterterz, gehalten; Beethoven hat sie äuſserlich durch Hinzufügung des vierten b nicht gekennzeichnet. Der Abschnitt steht anstatt eines Trio und verrät in seinem ersten Teile wie andere Stellen seiner Werke Beethovens oft durchbrechende Freude am rhythmisch belebten bloſsen Klange. Das Trio bildet in seinen bestimmten, festen Tonschritten, der Art, wie auf dem hohen ges, wo die Modulation zur Dominante beginnt, der Triller die Bewegung hemmt, die dann in graziös-neckischer Weise umkehrt, mit seinen charakteristischen dynamischen Vorzeichen den humoristischen Gegensatz zum Hauptteile. Der Nachsatz kontrastiert sehr scharf zum Vordersatze; er basiert bis zu seinem Abschlusse auf der Dominantharmonie. Die Bildung der Oberstimme zeigt aufs neue eine schon oft hervorgehobene Eigentümlichkeit Beethovenscher Melodik, die fast ausschlieſsliche Verwendung von Sekundenschritten. Auch das prächtige crescendo muſs beachtet werden: wo man, im vorletzten Takte, den Höhepunkt der Kraftentfaltung erwarten sollte, steht, ein echter Zug Beethovenschen Humors, ein piano vorgezeichnet.

Die Wiederholung des Hauptsatzes bringt nach Repetition der ersten 16 Takte eine ebenso machtvolle wie technisch einfache Vertiefung des Gedankens durch die nachschlagenden Töne. Das ganze endet in einem, gegenüber dem Abschlusse

des ersten Teiles erweiterten und in Dur auslaufenden kräftigen Anhange.

Ohne Pause setzt das Adagio ein.

Beethoven hat für den zweiten Satz die Bezeichnung »Scherzo« vermieden. Aus guten Gründen. Zeigt das Stück auch in seinen einzelnen Bildungen mancherlei Gegensätze, so treten diese doch nicht so unvermittelt nebeneinander wie in den echten Scherzi des Meisters. So kann der fehlende Titel im Grunde genommen nicht weiter auffallen.

III. Satz.

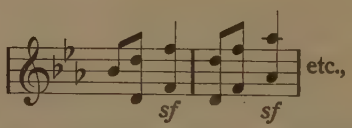
Das Adagio con espressione gehört mit dem nachfolgenden Allegro vivace zusammen; es kehrt in dessen Verlauf wieder, würde aber auch ohne diesen Umstand nur den Charakter eines einleitenden Satzes beanspruchen können, da ihm formelle Geschlossenheit abgeht. Der Satz beginnt in As dur und schliefst mit dem 8. Takte auf der Dominante einen vorderen Perioden-Abschnitt ab. Der dann folgende, ebenfalls achttaktige Teil kann nicht als Nachsatz, sondern mufs als freier Zwischensatz aufgefafst werden, der in das wiederkehrende, die Tonalität nunmehr innehaltende Thema zurückleitet. Drei sich anschliefsende Übungstakte bereiten den Eintritt des Allegro vor.

Wir erkannten schon im Andante des Einganges Anzeichen, die, unter scheinbar wenig bewegter Oberfläche ruhend, auf bevorstehende energische Kraftäufserungen schliefsen liefsen. Das heiter bewegte Zwischenspiel brachte es zu keiner selbständigen Entfaltung, aber der schroffe Gegensatz zum Hauptgedanken beeinflufste bei seiner Wiederkehr auch diesen, an den sich der zweite Satz mit seinem kräftigen Drängen und Treiben folgerichtig anschlofs. Jetzt löst in dem Adagio wohl wieder ein ruhiger Satz die Äufserung wilder Flucht der Gedanken ab, aber es handelt sich hier nicht um eine Schöpfung tiefen Beethovenschen Sinnens und Grübelns: es ist weit mehr ein Moment erzwungener, gewollter

Ruhe, sozusagen, denn überall gärt es in dem Satze und treibt zu lebendiger Tat. Hier liegt das Moment, das, psychologisch betrachtet, die kraftstolze Koda des voraufgehenden Satzes mit dem Adagio verknüpft. Es gibt kaum einen zweiten Satz des Meisters von gleich geringer Ausdehnung, der so viele crescendo-Zeichen, so viele Accente aufwiese wie dies Adagio. Alles deutet auf frische, frohe Lebensregung hin, für träumendes Sinnen, dumpfes Resignieren ist kein Raum gegeben.

Und nun setzt das Allegro ein, jugendlich-entschieden, keck und lebensstark. Der Hauptgedanke erstand, wie die Skizzen ausweisen, in der jetzigen Fassung ungefähr schon bei der ersten Niederschrift, Kleinigkeiten, wie den allerdings charakteristischen Auftakt und die Durchgangsnote e des zweiten Taktes abgerechnet.

Im wesentlichen stellt sich das Allegro als Rondo dar. Das führende Thema ist eine Periode von 8 Takten, die durch den Dominantschluſs in der Mitte regelmäſsig gegliedert ist. Der Nachsatz ist, bis auf den Abschluſs, die Wiederholung des vorderen Abschnittes in höherer Oktave. Aus dem Rhythmus: ♪♪♩ des zweiten Taktes bildet sich die mit Takt 9 einsetzende Gruppe:

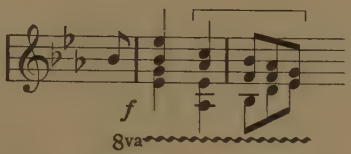


welche gleichfalls 8 Takte umfaſst und zweimal nacheinander erscheint.

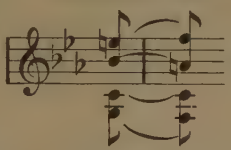
Beethoven hat dieselbe Modulation zur Dominante und zum tonalen Ausgangspunkte zurück dreimal nacheinander angewendet. Das ist wohl freilich an sich nicht besonders geistreich. Aber nichts könnte charakteristischer sein für diesen Sonatensatz, in dem für spekulierendes Wesen so gar kein Platz mehr ist, nachdem Beethoven einmal das Stimmungsgebiet des Anfanges verlassen hat. Was sollten hier harmonische Wucht und technische

Subtilitäten des Satzbaues: hier spricht die Jugend und ihr frohes, frisches Ungestüm.

An den wiederholten Zwischensatz schliefst sich — die voran treibenden Sechzehntelnoten der Begleitstimme enden hier — die Wiederholung des Hauptmotivs, das aber, durch wuchtige Akkorde gestützt:



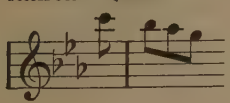
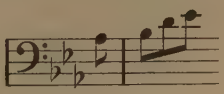
wie ein neuer Gedanke wirkt. Die Linie c-b-as-g wird gleich darauf in ihrem ersten Werte gekürzt, so dafs sie als erscheint; Beethoven überträgt weiterhin die Linie je zweimal nach cmoll und Bdur und verwendet dann in:



nur noch die beiden letzten Notengruppen (die kadenzierenden Schlüsse) dieser 4 Achtelnoten, in Fdur breit abschliefsend. In den letzten Takten vom angemerkten Einsatze des Hauptmotives an sind starke dynamische Kontraste und Accentrückungen zu sehen.

Mit dem folgenden, zunächst 8 Takte lang auf f ruhenden Abschnitte stellt sich die energische Bewegung in Sechzehntelnoten wieder ein. Der Satzteil scheint etwas durchaus neues zu bieten, man geht aber nicht fehl, wenn man die treibende Figur:

als in Beziehung stehend zu der Bewegung der vorhin angeführten Reihe:

 resp. deren Unterstimme: 

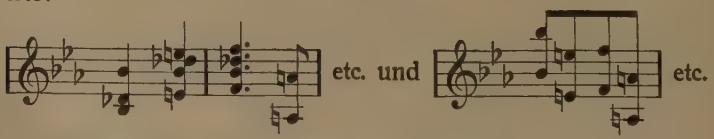
ansieht. Die Fassung der Figur ändert sich nach einigen Takten.

Mit dem nächstfolgenden Abschnitte geht die rasche Bewegung aufs neue auf die begleitende Baſsstimme über. Die Harmonie ist wiederum bemerkenswert einfach; Beethoven kommt zunächst nicht aus dem Bannkreise von Bdur heraus, Einzelheiten der Oberstimme wecken die Erinnerung an den Zwischensatz, der auf das Thema folgte. Auch hier ist nichts von »Kunst« zu spüren, alles gibt sich mit gröſsester Einfachheit und will nichts andres sein als frohe, jugendlich-kräftige Musik.

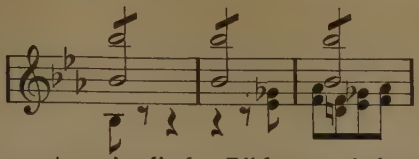
Das Thema erscheint sodann parallel zum Beginne des Satzes, der Zwischensatz jedoch wendet sich nach Gesdur. Hier kommt es mit dem direkt auf den Hauptgedanken hinweisenden, prächtigen Einsatz:

zu einer glanzvollen fugierten Episode. Die Durchführung ist nur kurz und sehr frei gestaltet. Nichts von subtiler Satztechnik; es ist wie ein humoristischer Einfall, aber wie einer, der durchaus nicht aufser Zusammenhang mit der bisherigen Entwicklung des Satzes steht. Die fugierte Episode läuft in freie Bildungen aus; wuchtige Oktavengänge treten in mancherlei Gruppierungen dazu.

Im folgenden bemerke man abermals das schon oft betonte Mittel der Ausdruckssteigerung durch Verkürzung der Einzelwerte:



Mit dem Eintritt der Terzen im Basse:



erscheint die erste episodische Bildung wieder angedeutet. Die Stelle wiederholt sich in verschiedenen Lagen, bis die Oberstimme den Ton b wiederum erreicht; dann ertönt (der Stärkegrad ist bis zum pianissimo gesunken) auf beibehaltenem b der Oberstimme ein starkes crescendo, ein zweitaktiger Triller auf d im Basse tritt hinzu, und — piano setzt der Hauptgedanke wieder ein.

Die weitere Entwicklung vollzieht sich zum gröfsesten Teile analog der anfänglichen Fassung und bedarf deshalb keiner besonderen Erläuterung. Dafs auch das kurze Presto, welches nach wiederholtem Adagio den Satz beschliefst, aus dem Hauptmotiv und anderen vorher gebrauchten Bildungen hervorgewachsen ist, sieht man leicht.

Frisch quellende, jugendlich-körnige und heitere Musik bietet das Finale, mehr nicht. Die Wiedergabe verlangt humoristische Keckheit, stellenweise sogar etwas burschikose Sorglosigkeit. Mag man den absoluten Wert des Allegro vivace zum Teil auch nicht eben hoch anschlagen, das Stück wird, als unbedingt echtes Zeugnis von Beethovens damaliger hochgemuter Stimmung seinen Platz behaupten. Dafs es in den Zusammenhang des ganzen Werkes vortrefflich hineinpafst, haben wir gesehen: wiederum haben wir es mit einer leicht erkennbaren Kette von psychischen Vorgängen, resp. mit deren künstlerischen Niederschlägen zu tun. In den voraufgegangenen Sätzen fanden wir unschwer die Momente, welche zu der den letzten Satz beherrschenden Stimmung hinüberleiteten. —

Elterlein hat die Sonate ganz fragmentarisch genannt, wobei er offenbar an die Mischformen des Werkes dachte. Er übersah die Bezeichnung, die Beethoven selbst der Schöpfung

gegeben hat. Auch Lenz hat für das Werk nur wenig übrig gehabt. Liebevoller hat sich Marx darüber geäufsert, und seinen Worten mag man im ganzen gerne beistimmen. Wo aber im Finale »würdevolle« Sprache stecken soll, ist schwer zu ergründen. Im ganzen ist leicht zu bemerken, dafs die Sonate durch die andere Schöpfung desselben Opus etwas in den Hintergrund gedrängt worden ist. Sehr mit Unrecht. Sie ist freilich nicht wie diese vom romantischen Schimmer einer geheimnisvollen Begebenheit verklärt, aber sie ist ein Werk, welches das sittliche Motiv, das Beethovens Leben durchzieht, seine schaffensfreudige Kraft, ins schönste Licht stellt.

Sonate Nr. 2 in cis moll.

Die Sonate trug in ihrer Sonderausgabe den Titel: »Sonata quasi una Fantasia . . — dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi . . . In Vienna presso Giov. Cappi.«

Skizzen zu dem Werke sind, wie es scheint, bisher nicht aufgefunden worden. Gerade die cis moll-Sonate, die Beethoven, wenn man einem in einer gewissen Erregung gefallenen Worte objektive Geltung beilegen will, im Laufe der Zeit geringer schätzte, gerade sie ist von der Gunst des klavierspielenden Dilettantismus getragen worden, und auch die Beethoven-Literatur hat ihr besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei hat weniger ihr absoluter musikalischer Wert mitgespielt als der schon oben berührte Umstand, dafs in der Zeit ihrer Entstehung sich gewisse romantische Dinge ereigneten, die ihren Ausgangspunkt in Beethovens Liebe zu der jungen Gräfin Guicciardi nahmen.

Die Legendenbildung hat den Meister nicht vergessen. Je höher einer im Leben steht und je einsamer er ist, um so rascher verfällt er ihr. Fade Afterkunst hat das Motiv: »Beethovens unglückliche Liebe« begierig aufgegriffen und sentimentalen Gemütern die willkommene Gabe in eleganter Fassung dargeboten. Wie

steht es in Wahrheit um das Verhältnis des Meisters zu der jungen Gräfin?

Die Sachlage läfst sich nicht durchaus übersehen. Was Beethoven brieflich darüber sagt, geht nicht über Andeutungen hinaus, und andere Dokumente liegen nicht vor.

Giulietta Guicciardi entstammte einem alten italienischen Adelsgeschlechte; ihr Vater war der Graf Franz Joseph, der im Jahre 1800 Hofrat der K. K. böhmischen Kanzlei in Wien wurde. Die junge Dame war damals 16 Jahre alt und Beethovens Schülerin. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs die Bekanntschaft beider durch die Beziehungen zur Familie Brunswick, der die Mutter Giulietta's angehörte, vermittelt worden war. Die Gräfin war musikalisch und eine vortreffliche Klavierspielerin. Beethoven, leicht empfänglich für weibliche Schönheit, wandte ihr bald eine mehr als flüchtige Neigung zu, welche Giulietta erwiderte. Wann die Beziehungen begannen, läfst sich mit Sicherheit nicht angeben, doch können wir aus dem bekannten Briefe an Wegeler (vom 16. November 1801) schliefsen, dafs sie nicht eben lange vor dessen Niederschrift ihren Anfang genommen hatten. Beethoven spricht hier von der Veränderung, die in ihm vorgegangen, aus einem Misanthrop sei er wieder einer geworden, der Geselligkeit aufsuche. »Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe . . . es ist das erstemal, dafs ich fühle, dafs Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich mufs mich nun noch wacker herumtummeln.« Man darf annehmen, dafs Beethoven einige Zeit nach der Aussprache mit der Gräfin das Bedürfnis empfunden habe, sich dem vertrauten Jugendfreunde, dessen Rat er in dieser Zeit noch mehrfach in Anspruch nahm, mitzuteilen; ganz allgemein, etwa um seine prinzipielle Meinung zu erfahren. Aber, liest man den Brief ohne Voreingenommenheit, so wird man zugeben müssen,

dafs seine Sprache den Höhepunkt der Leidenschaft als überwunden erkennen läfst. Keine Überschwenglichkeit des Ausdruckes in ihm; im Gegenteil ist die Fassung des ganzen recht nüchtern zu nennen. An die Stelle der ersten Leidenschaft war die ruhige Prüfung der Dinge getreten, die Frage nach der gemeinsamen Zukunft. Die Fassung des Briefes wird noch charakteristischer, wenn man sich daran erinnert, bis zu welchem Grade sich Beethovens Leidenschaftlichkeit auch in seinen Worten steigern konnte. Das lehren insbesondere die berühmten Briefe an die »unsterbliche Geliebte«. Beethoven hat ihnen, die an zwei aufeinander folgenden Tagen geschrieben wurden, nur das Datum (6. und 7. Juli), nicht auch die Jahreszahl beigesetzt. Irgend ein zwingender Grund, sie nicht in das Jahr 1801 zu verlegen, besteht jedoch nicht.[1]) Neuerdings hat sich M. Tenger[2]) bemüht, eine ältere Annahme, die »unsterbliche Geliebte« sei Therese Brunswick gewesen, eingehend nachzuweisen. Die Resultate sind, wie das durch Kalischer[3]) geschehen ist, abzuweisen. Nicht die Gräfin Brunswick, Giulietta Guicciardi war des Meisters unsterbliche Geliebte, ihr widmete er die Schreiben, ihr die Sonate.

Der leidenschaftliche Gefühlsausbruch der genügend bekannten Briefe mutet wie ein Nachhall des Werther-Taumels an, der einige Jahre zuvor die Welt erschüttert hatte. In Beethoven hat er nur einziges Mal, eben hier, wörtlichen Ausdruck gefunden. Der Meister war jetzt 31 Jahre alt; er stand im Vollbesitze körperlicher Kraft und sah seine Kunst mehr und mehr anerkannt. Von den höchsten Kreisen der Gesellschaft als Freund angesehen, glaubte

---

[1]) Insbesondere hat sich Thayer bemüht, die Briefe in spätere Zeit zu verlegen.

[2]) Mar. Tenger, Beethovens unsterbliche Geliebte. 2. A. Bonn 1890. Die Schrift ist voll von Unwahrscheinlichkeiten und falschen Angaben; sie verwertet in bedenklicher Weise allerlei konfusen Klatsch.

[3]) Chr. A. Kalischer, Die »Unsterbliche Geliebte« Beethovens. Dresden 1891.

er es wagen zu können, um den Besitz der Gräfin zu ringen. Was die Heirat hintertrieb, wissen wir nicht: der Standesunterschied, der Umstand, dafs Beethoven trotz augenblicklicher materiell günstiger Lage nicht in geordneten Verhältnissen lebte, die Einmischung entrüsteter Verwandter — all das mag die Gründe abgegeben haben. Der Bruch mit der Gräfin ist sicherlich nur wenig später als das Erscheinen der Sonate zu setzen. Im Oktober 1802, als er das Heiligenstädter Testament niederschrieb, spricht Beethoven nur von seinem physischen Leiden, das ihm einmal den Gedanken an Selbstmord nahebrachte. Dafs aber auch der Nachhall der erlebten Katastrophe damals noch in ihm mächtig war, ohne dafs er vielleicht sich selbst darüber Rechenschaft zu geben vermochte, darf angenommen werden.

Am 3. November 1803 vermählte sich Giulietta mit dem als Balletkomponist bekannten Grafen Wenzel Rob. von Gallenberg. Das Ereignis hat Beethoven wohl kaum innerlich berührt. In der Folgezeit trat er mit der Gräfin nur noch einmal in flüchtige Beziehung, zwei Jahrzente darnach, als die Gallenbergs aus Italien nach Wien zurückgekehrt waren. Beethoven erzählte Schindler von der Begegnung, und das Gefühl, das er damals für die Gräfin hegte, faſste er in das Wort: »je la méprisois« ... Worauf sich der Ausdruck gründete, wird wohl ewiges Geheimnis bleiben.

Die cismoll-Sonate ist dem innersten Gefühlsleben Beethovens entwachsen; man darf das Wort, das Goethe von seinem »Werther« sagte, auch auf sie anwenden: gleich dem Pelikan hatte er das Werk mit dem Blute seines eigenen Herzens gefüttert. Sie ist subjektiver im Ausdrucke als irgend eine ihrer Vorgängerinnen, und es existiert keine zweite Schöpfung Beethovens, die so sehr polyphoner Arbeit aus dem Wege geht und ganz unmittelbarer Gefühlsausfluſs ist. Keine Frage, die Sonate steht in direktem Zusammenhange mit dem berührten Ereignis in Beethovens Liebesleben resp. mit seiner Vorgeschichte, aber es

wäre grundverkehrt, in ihren einzelnen Sätzen nun etwa die musikalische Illustration gewisser Vorgänge derselben sehen zu wollen. Derart hat Beethoven nicht geschaffen. Was ihn damals bewegte, seinem Klagen, Hoffen und Fürchten hat er hier absichtslos Töne geliehen. Die Sonate ist nicht das, was man wohl zuweilen aus ihr machen möchte, ein Dokument weltschmerzlicher Stimmung. Das wird uns bei näherer Prüfung klar werden.

I. Satz.

Im Hinblicke darauf, dafs die Sonate in ungewöhnlicher Weise durch ein längeres Adagio eröffnet wird, hat Marx gesagt, ihr fehle gewissermafsen der erste Satz (d. h. der, welcher die Sonatenform repräsentiert). Dessen Inhalt hätte Beethovens Kämpfen und Ringen um ein unerreichbares Ziel sein müssen. Eine merkwürdige Angabe! Der Grund, warum der Meister statt des herkömmlichen Allegro ein Adagio für den Eingang wählte, ist, da wir von seiner Hand nichts darüber wissen, mit Bestimmtheit nicht anzugeben; man geht aber wohl kaum fehl, wenn man den Stimmungsverlauf des ganzen Werkes hier als ausschlaggebend gewesen ansieht. Neben die Klage, die den Inhalt des ersten Satzes ausmacht, tritt im zweiten eine gefestetere Stimmung und im dritten — der so oft in Beethovens Art bemerkbare Gegensatz! — herber Zweifel und die Qual drängender Unruhe, der Kampf, wenn man das Wort will, der Kampf mit all den verschiedenen psychischen Regungen, die aus dem angeschlagenen dunklen Grundmotive folgerten. Das ist eine durchaus geschlossene Kette, wie sie das Empfindungsleben des Meisters, wie das jedes tiefer angelegten Menschen in gleicher Lage, damals zeitigen mufste.

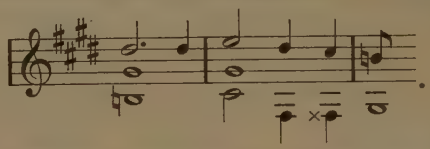
Für den Inhalt des ersten Satzes ist zunächst die gleichmäfsige Rhythmik der begleitenden Mittelstimme bezeichnend: es ist eine Stimmung, die ihn beherrscht, der der Meister sich nicht

entziehen kann; sodann die wenig bewegte, klagende Melodie, die geringe Zahl schärferer Accente; wo diese jedoch erscheinen, zeigt sich die Harmonie von bedeutungsvoller Herbheit; endlich das Aufgeben der herkömmlichen tonalen Einfassung der Melodie. Das ganze ist ein Monolog.

Der Satz beginnt in leidenschaftsloser Ruhe, präludierend; ein viertaktiges Vorspiel, das die Grundstimmung erschöpfend angibt: Erschlafftheit, Resignation. Nur physisches Leben, keine individuelle Regung. Dann beginnt die Melodie ihre wundersam klagende Weise. Für die Stimmung des Gemütes, der sie entstammt, kann nichts bezeichnender sein, als ihr geringer Umfang und ihre rhythmische Einfachheit: so grofs ist die psychische Depression, dafs die Kraft zu gröfseren Gebilden nicht ausreicht. Erst im Verlaufe des Satzes ändert sich das, und mit der gesteigerten Erregung, die sich in intensiverer harmonischer Farbengebung äufsert, werden auch die melodischen Abschnitte weiter und grofszügiger.

Der erste Abschnitt nach dem Vorspiele (Takte 5—9) moduliert von cis moll nach der parallelen Durtonart, der nächste, der sogleich in trübem e moll ohne jeden Übergang beginnt, in den Takten 10—15 nach h moll. Daran schliefst sich, bis zum 23. Takte reichend, eine neue Gruppe, die in fis moll endet. Man sieht: die herkömmliche tonale Einengung und die gewohnte Gliederung der Melodie ist hier völlig aufgegeben. Der zuletzt berührte Abschnitt — er beginnt im 15. Takte, in dem Beethoven wiederum unvermittelt Dur neben Moll setzt — bringt wunderbare Einzelheiten: um die milde Schönheit des H dur-Einsatzes zu paralysieren (was der Vorwurf unbedingt verlangt), tritt im 16. Takte die kleine None c in herber Schärfe ein, und dazu erscheint die bewegte, kurz an- und abschwellende Bafslinie h-e-g-e-h. Beethoven wiederholt, den trüben Eindruck zu verstärken, die beiden Takte und führt durch wunderbare Harmonienfülle diesen Abschnitt seinem Ende zu.

Den nächsten Abschnitt (Takte 23—28) leitet der in der vorigen Gruppe aufgegebene Rhythmus: wieder ein; er moduliert nach Gis dur, der Dominanttonart des Haupttones. Es ist darauf zu achten, dafs hier die Melodie in höherer Lage als vorher erscheint: gleichzeitig wird die harmonische Färbung des ganzen heller. Sofort erfolgt aber auch wieder die Trübung und zwar in dem Augenblicke, in dem die Melodie ihren höchsten Punkt erreicht hat und ihre Richtung ändert, in Takt 27, bei:



Mit dem soeben angemerkten gis des Basses beginnt ein umfangreicher Orgelpunkt. Seine ersten 4 Takte gehören noch zum vorhergehenden Abschnitte: die Melodie ruht noch nicht, aber sie gewinnt, so lastend ist der seelische Druck, dem Beethoven Ausdruck gibt, keinerlei bestimmte Ausgestaltung. Bezeichnend ist die Wiederholung der kurzen Linie: gis-a-fis in der tieferen Oktave, der, wie ein Versuch, sich aufzuschwingen, ihre freie Transponierung in höhere Lage und die abermalige Versetzung in die Tiefe folgen. Dann endet die Melodie, und, immer höhere Lagen gewinnend, tritt ein mehrtaktiges crescendo auf, dem ein diminuendo folgt, an dessen Ende der Satz aufs neue dreistimmig wird. Aber auch hier kommt es, psychologisch überaus leicht verständlich, noch zu keiner erneuten breiteren Melodiebildung. Mit dem Eintritte des wunderbar weich klingenden Durdreiklanges auf a hört die Dreistimmigkeit wiederum auf, und der Satz moduliert zum Ausgangspunkte des ganzen zurück.

Der weitere Verlauf bietet kaum noch zu besonderen Bemerkungen Anlafs. Der erste viertaktige Abschnitt wird bei der Wiederholung notengetreu beibehalten, dann wird wohl die strenge Wiederholung der ersten Fassung aufgegeben, aber diese bleibt doch im einzelnen für den Fortgang des Satzes bestimmend. Im

Schlufsabschnitte ist das Festhalten des Rhythmus: in tiefer Lage auf der Dominante zu beachten.

Wir sehen: die Form des Satzes ist eine freie; er bewegt sich rhapsodisch, unbeengt. Aus der im Beginne angeschlagenen Stimmung entwickeln sich Momente gröfserer innerer Erregung, die aber nicht zu heftigen Gefühlsausbrüchen führen; so ist die Einheit der Stimmung des edel und tiefgefühlten und in seiner Einfachheit so überzeugenden Satzes durchaus gewahrt worden.

II. Satz.

Der zweite Satz der Sonate hat den Erklärern nicht geringe Schwierigkeiten verursacht. Wenn Marx, um von anderen abzusehen, meint, dem ersten Satze, dem Liede der Entsagung, folge in ihm das Lied vom Scheiden, so wird das bei einigem Nachdenken niemand verstehen können. Wie sollen Tanzrhythmen oder doch solchen ähnliche Bildungen derartiges ausdrücken können! Und um derlei handelt es sich doch, zum mindesten im Hauptteile des Satzes!

Versuchen wir, eine andere, befriedigendere Deutung zu finden. Der zweite Satz ist ein Bild des realen Lebens, das den Träumenden mit holden Bildern umgaukelt, es ist das Lied, das die Kunst, die treue Begleiterin in Leid und Freud' ihm singt, das Lied, das ihn tröstet, seine Kraft stählt: so stellen sich im ersten Teile des Trio die energischeren Accente der Oktavsprünge als direkte Folgeerscheinungen der Stimmung des Hauptsatzes dar, denen im zweiten Abschnitte mit den geheimnisvoll abwärtsschreitenden, lastend schweren Akkordsäulen trübe Bilder entgegentreten. Dann erscheint der Hauptsatz wieder mit seiner das Leid mildernden Kraft. Aber das ganze ist doch eben nur ein Scheinbild, das dem Einsamen die erschöpften Sinne vortäuschen, ein Scheinbild, dem das furchtbare Erwachen folgt. So motiviert sich, wie der auf den pianissimo-Abschlufs des ersten Satzes ohne Pause folgende Eintritt des Allegretto, der überaus charakteristische Eingang des Pres-

tissimo, des dritten Satzes. Beethoven hat hier »attacca subito« nicht vorgemerkt; auf jeden Fall darf aber eine nennenswerte Pause bei der Wiedergabe nicht entstehen: die drei Sätze bilden eine zusammengehörende Kette, die nicht getrennt werden darf, soll der Sinn des ganzen nicht zerstört werden.

Verfolgen wir den zweiten Satz im einzelnen. Seine Tonart ist Des dur; gemeint hat Beethoven selbstredend Cis dur. Er hat wohl aus keinem anderen Grunde als dem praktischen, dem leichterer Lesbarkeit, die eine durch die andere Tonart ersetzt. Doch mufs man sich das Stück umgeschrieben denken: das leuchtend helle, gewissermafsen visionäre des Hauptsatzes kommt dann erst zum vollen Bewufstsein des Hörers.

Die Form ist durchaus klar; das Thema ist eine achttaktige, regelmäfsig gegliederte Periode. Sie wird sogleich wiederholt, nur dafs Beethoven durch die konsequente Anwendung von Vorhalten den anfänglichen Rhythmus in synkopierte Linien auflöst und den Gang der Mittelstimme leicht abändert. Den zweiten Teil bildet ein gleichfalls achttaktiger Abschnitt, der, frei aus dem Hauptmotive herauswachsend, zum Halbschlusse auf der Dominante führt.

Trotz der Schlichtheit des Ausdruckes ist der Satz ein wahres Wunderwerk an melodischer und harmonischer Schönheit und an rhythmischer Vielgestaltigkeit. Man verfolge die melodische Linie im einzelnen daraufhin und sehe, wie sie sich beim Schritt in den Halbschlufs durch die unsagbar schönen beiden Achteltöne, die, abgesehen vom vorletzten Takte des ganzen Satzes, einzigen des Allegretto, in der herrlichsten Weise weitet. In der Wiederholung des ersten Absatzes kombiniert Beethoven dessen erste Fassung mit ihrer ersten Wiederholung so, dafs er die erste Hälfte des Vordersatzes in der ursprünglichen Fassung, die zweite Hälfte jedoch synkopiert erscheinen läfst. Der Nachsatz tritt gleichfalls mit synkopierter Oberstimme und zu acht Takten erweitert auf.

Das Trio verwendet in der Oberstimme zumeist vorausgenommene Harmonietöne, die in seinem ersten Abschnitte schärfer accentuiert sind, als ihre rhythmische Stellung an sich erfordert. Die beiden liegenden Stimmen, im ersten Teile die Dominante, im zweiten die Tonika, sind zu beachten. Der erste Abschnitt kehrt am Schlusse des Trio nicht wieder; der zweite Abschnitt setzt sich aus zwei achttaktigen Gliedern zusammen, in deren zweitem jedoch Beziehungen zum Beginne des Trio unverkennbar sind; man vergleiche die beiden Unterstimmen und die gehaltenen Töne:

III. Satz.

Ein Klagelied des Einsamen erschien uns der erste Satz, ein freundliches Trugbild der erschöpften Sinne der zweite. Ihm schliefst sich das Bild der Wirklichkeit folgerichtig an, der Wirklichkeit, die kein Erbarmen, nur Kampf und Widerstreit feindlicher Gefühle kennt, denen der Schwache erliegt, die der Starke bezwingt. »Nichts von Ruhe«. Das Beethovensche Wort findet auf der Finale seine volle Anwendung. Die Gedanken sind hier mit solcher plastischen Schärfe herausgearbeitet, dafs man sie körperlich greifbar nennen möchte. Es wurde schon betont, dafs es in der gesamten Zahl von Beethovens grofsen Werken kein zweites gibt, das so ganz sich auf homophone Gestaltung, den unmittelbaren Gefühlsausdruck, beschränkt. Keinerlei dialogischer Zug ist hier bemerkbar, nur der Ausbruch eigenster, tiefster Leidenschaft, überquellenden mächtigen Fühlens.

Aber wenn auch der Kampf schmerzlicher Gedanken in seiner Brust furchtbar toben, wenn auch des Meisters Geist hier der dunklen Schatten nicht ganz Herr werden mag, so ist doch in dem Finale weder eine Schöpfung weltschmerzlerisch-zerrissener Stimmung zu sehen, noch entläfst der Satz den Hörer am Schlusse in gedrückter psychischer Verfassung: ihm wohnt eine derartige Fülle von rhythmischer Kraft und Energie inne, dafs uns aus ihr die Gewifsheit eines neuen Tages entgegen klingt. Um das ganz zu fühlen, mufs man freilich ein Organ für Beethovens kraftstrotzende Sprache besitzen.

Die Form des Finales ist die des Sonatensatzes. Auf ruhelos pochenden Achtelschlägen des Basses steigt durch die Töne des tonischen Dreiklanges das Hauptmotiv des ersten Gedankens piano aufwärts zur Höhe. Der drohende rasche Gang der in gleichem Stärkegrade gehaltenen Figur wird begrenzt durch einen scharfen sforzato-Schlag, dem ein zweiter wie ein Echo folgt. Beethoven hat ausdrücklich für die Achteltöne im Basse das Vortragszeichen ', nicht den minder starkes ausdrückenden staccato-Punkt gewählt;[1]) die Ausgaben übersehen derartige leider nicht vollständig überlieferte Aufzeichnungen. Die Ausführung hat also das staccatissimo so deutlich als möglich wiederzugeben, mufs sich aber vor allzu starker Betonung der ersten und dritten Viertel hüten, um die plötzliche, elementare Wirkung des sforzato nicht zu zerstören.

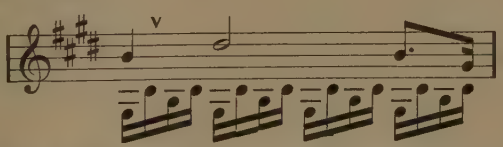
Zunächst erscheint das Hauptmotiv noch zweimal in der anfänglichen Ausdehnung, aber in anderer Lage; dann — wir kennen dies Mittel der Verschärfung des Ausdruckes — tritt es zweimal verkürzt, d. h. auf je einen Takt reduziert auf und bringt den Satz in die Dominanttonart, Gisdur, wo ein Orgelpunkt von 6 Takten beginnt. Die Mittelstimmen, deren obere har-

[1]) Man vergl. eine Zusammenstellung solcher diesen schärferen Accent aufweisenden Stellen bei Nottebohm, Beethoveniana (I).

monisch figuriert ist, bewegen sich in Sextenfolgen. Auf der Fermate des 14. Taktes endet der Vordersatz der Periode. Der Nachsatz beginnt übereinstimmend mit jenem, Beethoven ändert aber den Fortgang und führt die Periode nicht zu Ende. Das Hauptmotiv zerflattert beim dritten Erscheinen vollständig in Sechzehntel-Figuren, deren akkordische Basis dis-fis-ais-cis den jetzt sofort erfolgenden Eintritt des zweiten Themas vorbereitet.

Für die unruhevoll-dräuende Stimmung des Hauptsatzes ist das Festhalten an der Bewegung des Eingangsmotivs ebenso charakteristisch wie das Aufgeben bestimmter periodischer Gliederung. Wer die Neigung fühlt, ins Einzelne zu gehen und etwa die beiden vorspringenden Momente des Hauptmotivs zu erklären, der wird das unschwer tun können; nur vergesse man dabei nicht, dafs Beethoven mit dieser Musik keinerlei äufsere Vorgänge hat malen wollen. Es sind psychische Vorgänge, die hier in der Musik ihren tönenden Nachhall gefunden haben, Vorgänge, wie sie, etwa bei plötzlichem Erwachen, wo, nach durchlebter schwerer Zeit, sich eine Fülle noch ungeordneter, wilder Vorstellungen zusammendrängt, ein jeder erleben kann. In dieser Richtung, schwerlich in irgend einer anderen ist die Erklärung der besonderen Fassung des Hauptsatzes zu suchen.

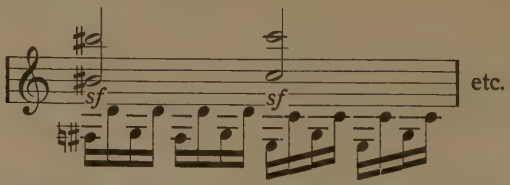
Der Seitensatz beginnt mit dem Abschlusse des Hauptteils in gismoll:



In Bezug auf seine Fassung ergab sich für Beethoven die Notwendigkeit einer zum ersten Thema scharf kontrastierenden thematischen Bildung: jenes war, in der Hauptsache auf einer Figur ruhend, allgemeinerer Art, dieses ist ganz persönliche Rede, ein gesangliches Thema. Allein man sehe seine rhythmisch markante und so charakteristisch hartnäckige Art, die immer

wieder auf das schneidend hervortretende dis in der Höhe zurückkommt, die rücksichtslos energischen Synkopierungen in der Wiederholung des Abschnittes, die dem Ausdrucke leidenschaftlichen Wehs den harten Trotzes beifügen. Solche Züge sind uns schon begegnet und werden uns weiterhin begegnen; sie zeigen die eigentümliche Beethovensche Hartnäckigkeit, sein Beharren bei der Idee, die ihn einmal ergriffen, seine Unlust, in solchen Augenblicken in weite Fernen zu schweifen, seine gewaltige Kraft, der eigenen Persönlichkeit rückhaltlos Geltung zu verschaffen.

Der Seitensatz umfafst 5 Takte, die gleich darauf in der erwähnten abgeänderten Form wiederholt werden; eine Modifizierung der Harmonisation tritt nicht ein, nur endet der Abschnitt bei der Wiederholung nicht in der vorigen Weise; das Thema läuft vielmehr in einen durch die Dominantharmonie von cismoll eingeleiteten Anhang:

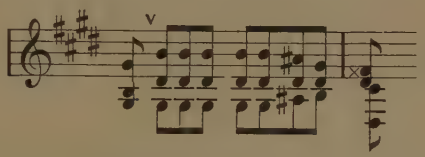


aus, der 5 Takte umfafst und die Tonarten cismoll, H dur, A dur und gismoll berührt. In ihm tritt die Synkopierung nur noch zweimal auf; die normale Betonung in den Takten 1 und 3 des Anhanges hemmt die überströmende Flut heifser Empfindung.

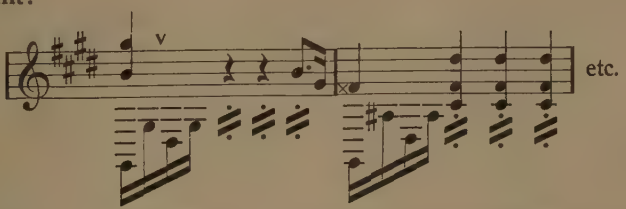
Ganz unvermittelt schliefst sich an den Anhang des Seitensatzes eine Episode an, die mit dem überraschenden Einsatze des A dur-Dreiklanges beginnt, in einem Trugschlusse auf e (im 5. Takte) endet und dann sofort wiederholt und erweitert wird, wobei die synkopierte Fassung der Begleitstimmen des dritten Taktes zu bemerken ist. Die Modulation leitet nach gismoll zurück. Die innere Motivierung des Erscheinens dieses Abschnittes dürfen wir in den voraufgegangenen normal betonten

Oktavschlägen sehen, welche der heftigen Synkopenbewegung des Seitensatzes ein Ende machten. Der Inhalt der Episode ist neue, kraftvolle Lebensregung. Ein kurzer Augenblick freilich nur in dem wilden Gedankensturm.

Mit dem Abschlusse in gis moll setzt ein neuer Gedanke ein:



man könnte hier allenfalls einen Zusammmenhang mit den Mittelstimmen einer Stelle des Hauptsatzes (Takte 9—12) annehmen, doch spricht Beethovens sonstige Art, auf Voraufgegangenes Bezug zu nehmen, gegen eine derartige Annahme. Mit dem Beginne dieses neuen Abschnittes beginnt der Schlufsteil. Sein Vordersatz umfafst 4, der Nachsatz 3 (unvollständige) Takte. In der Wiederholung erscheint der Nachsatz um 2 Takte erweitert und durch Stimmversetzungen und Verdoppelungen bereichert. Sein gleichmäfsig pochender, energisch drängender Rhythmus läfst den Abschnitt, der durch die Art seiner Bewegung auch in bemerkenswerten Gegensatz zum voraufgegangenen tritt, vorzüglich zur Rückleitung in die Stimmung des 2. Themas erscheinen, das mit:



angedeutet wird. Wiederum ist auf die nachhaltige Betonung des Tones dis in der Oberstimme zu verweisen: es ist ein Moment des Nachsinnens. Dann setzt in beiden führenden Stimmen die treibende Bewegung der 16tel-Noten ein, und der Satz beginnt aufs Neue, um nach der Wiederholung in Cisdur einzumünden.

Damit setzt die Durchführung ein. Es ist von vornherein klar, wenn man sich die bisherige Entwicklung des Satzes, seinen Stimmungsverlauf, vor Augen hält, dafs der Dur-Einsatz nur ein scheinbarer, ein vorübergehender sein kann: das Vorwiegen der hellen, entschlossenen Tonart würde eine innere Unmöglichkeit sein. So benutzt sie Beethoven auch nur, den Übergang nach fis moll, in welcher Tonart das zweite Thema bald darnach einsetzt, vorzubereiten. Für den Beginn der Durchführung ist nur das Hauptmotiv benutzt worden, die Takte 9 ff. des Anfanges kommen nicht zur Verwendung; begreiflich genug, da sie, ein Orgelpunkt, ein die Bewegung hemmendes Moment darstellen, die Durchführung aber den Kulminationspunkt der thematischen Arbeit erreicht. Und wiederum sehen wir, wie zu Beginn des Satzes, das Hauptmotiv zweimal in seiner ganzen Ausdehnung, zweimal verkürzt auftreten.

Der weitere Verlauf der Durchführung gliedert sich in zwei Abschnitte von 17 resp. 15 Takten, deren erster im wesentlichen durch das zweite Thema beherrscht wird. Nach den ersten 4 Takten von seinem Einsatze an erfolgt Versetzung der Stimmen, aber im 4. Takte geht Beethoven mit überraschender Wendung aus dem Bannkreise von fis moll in die Dominantharmonie von G dur über, um hier aufs neue mit dem 2. Thema zu beginnen. Aber auch hier ist keine dauernde Stelle für die Durtonart; ein Abschlufs erfolgt in ihr nicht, es wird die Figur: leicht abgeändert und zur Modulation nach Gis dur als Dominanttonart des Haupttones benutzt. Wir sehen darin eine schon mehrfach bemerkte Eigentümlichkeit von des Meisters Schreibweise: die Preisgabe eines Teiles einer Melodie oder einer Phrase, um mit Hilfe eines anderen Teiles das Werk weiter aufzubauen. Durch die rhythmisch gleichmäfsige Bewegung der scharf accentuierten Bafsfigur wird die Energie des Ausdruckes ungemein gehoben.

Mit dem erreichten Gis dur beginnt der die Durchführung

beendende breite Orgelpunkt, in dem sofort die Stellung der Tonart als eine in den Hauptton zurückleitende durch die Harmoniefolgen kenntlich gemacht wird. Charakteristisch sind die absteigenden Sextakkord-Gänge, für die ausdrücklich eine crescendo vorgeschrieben ist. Zwischen das Ende der Durchführung und den Beginn des dritten Teiles sind, um den Übergang schärfer hervortreten zu lassen, einige kadenzierende Takte eingeschoben worden.

Da und dort ein Aufzucken des Gedankens, der Versuch neuer, kraftvoller Erhebung, im ganzen aber ein Ermatten der Kraft. Das begreift sich nach dem Voraufgegangenen leicht. In dem Durchführungsteil dieses Satzes handelt es sich nicht um eine mit allen Künsten musikalischer Dialektik vorgenommene Gegeneinanderführung beider Themen. Insbesondere das Hauptmotiv tritt, wie wir sahen, sehr in den Hintergrund. Die Ursache ist nicht schwer zu finden: jede weitere Verwendung der »spielenden« Figur hätte den Ernst des Gehaltes gefährden, dem ganzen den Charakter einer Etüde geben können. Darum wohl also das Überwiegen des zweiten Themas. Und dafs auch dies verhältnismäfsig rasch wieder verschwindet, dafs kein nachhaltiger Aufschwung, im Gegenteil ein Nachlassen der Kraft bemerkbar ist, das zeigt eben nur wieder, wie sehr die Sonate getreues Spiegelbild von Beethovens damaligem Innenleben ist. Was hätte ein Äufserlichkeiten nachjagender »Komponist« aus den führenden Motiven machen, in welch glänzendes Bravourpassagewerk hätte er diesen Abschnitt des Werkes auslaufen lassen können! Beethovens Kunst war nur der innere Nachhall dessen, was ihm die Brust tief bewegte. Nichts unechtes, nichts gemachtes in ihm und seinen Schöpfungen.

Der dritte Teil des Satzes zeigt wesentliche Erweiterungen gegenüber dem ersten, so dafs von einem Repetitionsteil füglich nicht mehr gesprochen werden kann. Zunächst läuft er freilich dem Beginne des Satzes parallel, so zwar, dafs der Nachsatz des Hauptgedankens ausfällt; dies geschah wohl deshalb, weil

sein Gehalt genügend dargelegt erschien. An den Halbschluſs auf gis knüpft sich sogleich das zweite Thema in der Haupttonart, die Adur-Episode tritt in Ddur auf, der Schluſssatz setzt, der Form zu genügen, in cismoll ein.

Aber gewichtiges und groſsartiges hat der Meister noch zu künden. Die letzten Takte des Schluſssatzes führen in kurzem Übergange nach fismoll. Aufs neue setzt nun zweimal das Hauptmotiv piano, wie beim ersten Erscheinen, ein; dann aber bricht, wie aus furchtbarem, plötzlich erwachten Grimm ein gewaltiges Arpeggio aus der Tiefe zu greller Höhe rollend los und wiederholt sich, die Modulation zur Septimenharmonie der 7. Stufe des Haupttones leitend. Das ist Beethoven, der seinem gewaltigen, einer Welt finsterer Gedanken trotzenden, wilden Zorn freien Lauf läſst, um — sich selbst, sein psychisches Gleichgewicht wieder zu finden. Eine Entladung, die die geistige Atmosphäre reinigt. Aus analogen Fällen begreift sich leicht die darauf folgende Notwendigkeit des Wiedererscheinens des zweiten Themas; ebenso das, was Beethoven nun aus ihm macht. Zunächst tritt es in der gegen früher umgekehrten Fassung auf: die Melodie liegt zuerst in der Unter-, dann erst in der Oberstimme. Dann entwickelt sich ein derbes, humoristisches Spiel aus der melodischen Phrase:

das in breite Arpeggiengänge und einen machtvoll zur Höhe strebenden chromatischen Gang ausmündet. Das ist der endliche sieghafte Ausbruch der Reaktion gegen die Welt quälender Gedanken; noch nicht die Gesundung selbst, aber der Weg zu ihr; es ist der Humor, der den Jammer des Lebens überwindet, die unvergleichliche Energie des Geistes, die in wildem Jauchzen fesselnde Banden sprengt.

Aber solchen Kraftausbrüchen folgt fast immer ein Moment innerer Einkehr; auch hier stockt die mächtige Bewegung plötzlich: es ist wie ein banges, atemloses Lauschen, wenn leise die tiefdunkeln hohlen Oktaven im Basse:

erklingen. Dann beginnt der Satz im ersten Tempo wiederum, aber das erste, allgemeineres ausdrückende Thema hat hier keine Stelle: nochmals ertönt die bestimmte persönliche Rede des zweiten Gedankens, und zwar erscheinen wiederum dreimal und in kräftiger Steigerung die bedeutungsvollen drei Schläge auf der Dominante gis. Mit wuchtigen Arpeggiogängen geht der Epilog der Sonate zu Ende. Bedeutungsvoll sind jene nachhaltigen Schläge: es ist, als ob hier, ein vulgäres Bild zu gebrauchen, der bedeutendste Trumpf ausgespielt würde: die Macht der Persönlichkeit beherrscht das Feld. So zieht der Epilog die Summe, das Resultat des geistigen Kampfes. Es ist keine Siegesfeier, kein lärmender Freudenausbruch. Wie wäre auch derartiges hier am Platze? Ich denke mir aber, Beethoven mufs in Momenten, die derlei entstehen sahen, das höchste Glück des Menschen, das Gefühl seiner Persönlichkeit und ihrer Macht empfunden haben.

Die Sonate wurde in Wien zur Zeit ihres ersten Bekanntwerdens »die Laubensonate« genannt, weil Beethoven den ersten Satz in einer Laube improvisiert haben soll; die Bezeichnung ist immerhin noch besser als die unsinnige, welche empfindsame Seelen ihr gegeben haben. Der, wie es scheint, nicht auszurottende Name der »Mondscheinsonate« mag auf Rellstab zurückgehen, der im Adagio des Werkes den Vierwaldstädter See im Mondenscheine erblicken zu müssen meinte!

Auf die Erläuterungen des Werkes durch Elterlein und Lenz einzugehen liegt keine Veranlassung vor; auch dieser hat sich in Bezug auf die cismoll-Sonate ganz auf das Gebiet des Fabulierens und Fantasierens begeben. Marx hat ausführlich nur über den ersten Satz gesprochen; was er über den zweiten sagt, wurde zum Teil oben bereits kurz berührt; indem er nach dem Rhythmus des Eingangsmotivs (ges | f es | as) die Worte: »O denke mein« bildet und daraus den Inhalt des Satzes als »die Scheidung« festsetzt, begiebt er sich des Rechtes, hier ernst genommen zu werden.[1])

Aber Marx hat durchaus Recht, wenn er sich gegen Ludwig Berger u. a. wendet, welche behaupten, der zweite Satz zerstöre die Einheit der Sonate. Nohl hat in der ihm eigenen überschwenglichen Weise gemeint, das Werk eröffne die Reihe der wahrhaft grofsen Klavierdichtungen des Meisters; es strahle konzentrierteste Herzensleidenschaft aus u. s. w. An solchen und anderen Auslassungen ist offenbar die freie Form des Werkes wie der romantische Nimbus, der es umgibt, in erster Linie schuld gewesen. Aber was sollen sie bezwecken? Den voraufgegangenen Schöpfungen geschieht damit Unrecht, da sie nicht minder echt und wahr sind, mag auch ihr Sondergehalt anderen Regionen von Beethovens Innenleben entstammen, und die nachfolgenden Werke werden durch sie von vorn herein in falsche Beleuchtung gerückt. Ob übrigens Nohl's Äufserungen nicht auch noch durch andere Züge in der Sonate geweckt worden sind, Züge, die man auf äufsere Erscheinungsformen deuten

[1]) In seiner Abhandlung: Die Instrumental-Rezitative im Schlufssatze der »Neunten« (»Die Musik« Heft 12, Jahrg. I) behauptet G. Göhler, Beethovens 9. Sinfonie stelle den ersten Versuch einer psychologisch motivierten Formgebung in der Musik dar. Er nennt den Schlufssatz Programmmusik und legt den Rezitativen, um sie zu »erklären«, Worte eigener Erfindung unter. Das ist noch schlimmer als Marx's harmlose Deutung der Sonatenstelle!

könnte, sei dahingestellt. Man denke an die charakteristischen Schläge im Hauptmotiv des Finale z. B.

Einige Jahrzehnte früher hatte man an derartigen Dingen Anstofs genommen; eine charakteristische Äufserung in der Richtung findet sich in einer Abhandlung von F. F. Weber in der »Neuen Berliner Musik-Zeitung« des Jahres 1857.[1]) Dieser meinte, dafs die Durchbrechung der Piano-Passagen mit den starken Schlägen im ganzen Stück eine Norm für die Konstruktion des musikalischen Satzes geworden sei und fügt dem bieder hinzu: »Es wird wohl kein menschliches Gemüth geben, dafs nach dieser Taktik jemals empfunden hätte. Wir müssen hier mit Nothwendigkeit den Schlufs machen: die Dinge, die hier vorgehen, ereignen sich nicht im Ursitze der Musik, im Gemüth, sondern wir befinden uns in einer äufserlichen Welt.«

Mehr kann Beethoven schwerlich je verkannt werden.

Opus 28:
Sonate in Ddur.

Die Ddur-Sonate, Beethovens 28. Werk, erschien, wie wir schon hörten, im Jahre 1802. Am 14. August wurde sie öffentlich angezeigt: »Grande Sonate . . . dediée à Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Conseiller aulique, et Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux Arts . . . A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.« Die Originalhandschrift des Werkes trägt

[1]) Weber hat noch weitere Abhandlungen (Vorlesungen, die in Berlin gehalten wurden) an gleicher Stelle veröffentlicht: über die opp. 13, 27_2 und 31_3. Es verlohnt sich nicht, darauf einzugehen.

als Jahreszahl der Entstehung die Angabe: 1801. Nohl verlegt die Niederschrift »in den Sommer glücklicher Liebe«, ohne eine nähere Begründung anzugeben. Ist Nohls Angabe zutreffend, so wurde das Werk in Hetzendorf komponiert. Hierhin war Beethoven damals, wie Thayer annimmt, aus alter Anhänglichkeit an seinen sich dort vorübergehend aufhaltenden ehemaligen Herren, den Kurfürsten Maximilian Franz, zum Sommeraufenthalte übergesiedelt, denn der Ort an und für sich bot nichts, was Beethoven hätte reizen können, dort Wohnung zu nehmen. Thayer's Annahme hat mindestens ebensoviel gegen wie für sich; doch das möge auf sich beruhen.

Den Einfluſs ruhigen und gleichmäſsigen Lebens, wie ihn ein Landaufenthalt mit sich bringt, mag man wohl aus der schönen Sonate heraushören; von einer Einwirkung von Beethovens Liebesleben aber ist in dem Werke auch nicht eine Spur zu finden; dazu sind seine Töne als ganzes genommen doch zu idyllisch-behaglich und einfach. Wir müssen auf den ersten Punkt nochmals zurückkommen.

Über den Empfänger der Sonate berichten die Biographen seltsamerweise nichts. Und doch ist der Name Joseph von Sonnenfels durchaus kein unbekannter.[1]) Er entstammte einer jüdischen Familie und war zum Christentum übergetreten. Reich begabt, hatte er sich erst im Alter von 25 Jahren nach anderen Versuchen für den Schriftsteller-Beruf entschieden und war mit dem Begründer der »Deutschen Gesellschaft«, Ritter von Riegger in Verbindung getreten. Aus ihr folgerten Beziehungen zu dem geistigen Haupte der Aufklärer in Deutschland, dem Berliner Nicolai. Im Sinne der Aufklärer hat Sonnenfels denn auch mit groſsem Erfolge gegen gesellschaftliche und

[1]) Ich gebe keine vollständige Literatur über Sonnenfels an, sondern begnüge mich, auf eine Arbeit zu verweisen: Josef von Sonnenfels. Biographische Studie aus dem Zeitalter der Aufklärung in Österreich. Von Wilibald Müller. Wien 1882. W. Braumüller.

literarische Mifsstände seiner Heimat gekämpft, den Hanswurstiaden der österreichischen Bühne den Krieg erklärt und wirksam gegen die Anwendung der Folter im peinlichen Gerichtsverfahren gestritten. Er war 68 oder 69 Jahre alt, als Beethoven ihm die Sonate zueignete. Persönliche Beziehungen beider scheinen nicht nachgewiesen zu sein. Aber es ist klar, dafs Beethoven, in seiner Bildung und seinen Lebensanschauungen damals den Aufklärern selbst nahestehend, den sehr gefeierten Mann verehren mufste, und so mag wohl die Tendenz von Sonnenfels' Lebensarbeit, nicht aber irgend ein persönlicher Verkehr (von dem auch Schindler nichts weifs) die Widmung veranlafst haben.

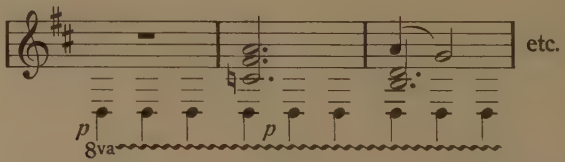
I. Satz.

Kaum ein anderes Werk Beethovens weist so viele Orgelpunkte auf wie diese Sonate. Gleich der thematische Kerngedanke des ersten Satzes ruht über einem breiten Orgelpunkte, und auch während der Dauer des ganzen ersten Abschnittes verläfst Beethoven ihn nur zum Zwecke der Ausweichung aus der herrschenden Tonart. Und kürzeren oder längeren Orgelpunkten begegnen wir auch in den anderen Sätzen des Werkes. Eine zweite Eigentümlichkeit des ersten Satzes, die im vierten teilweise wiederkehrt, ist die allerdings nicht streng durchgeführte Vielstimmigkeit; eine dritte die wundersame Weite der melodischen Linien, die sich zu einer herrlich blühenden Kette aneinander gliedern. Ununterbrochen quillt der Quickborn wärmsten und innigsten Empfindens, wohligstes Behagen strömt hier aus jeder Äufserung des Meisters, und kein leidenschaftlich herber Klang stört das friedliche Gebilde. Und doch ist die Stimmung des ersten wie auch die des letzten Satzes durchaus nichts weniger als blofs tändelnde Grazie und anmutiges Spiel. Das lehren der unvergleichlich schöne Durchführungsteil des ersten und ein entsprechender Abschnitt des letzten Satzes.

Reinecke hat, vielleicht von Marx irgendwie beeinflufst, der der Sonate Einfalt und Stille als charakteristische Eigenschaften beigibt, von ihr gesagt: es »wohnt dieser Sonate eine Stimmung inne, so still, so weich, so leidenschaftslos, wie kaum irgend einer anderen. Im ersten Theile des Allegros kommen nur einzelne mit forte bezeichnete Takte vor, und auch ferner kehrt Beethoven immer wieder rasch zum Piano und Pianissimo zurück.« Mir scheint diese Charakteristik zum Teil nicht genügend, zum Teil falsch. Reinecke übersieht neben anderem die wunderbare Entwicklung der Durchführung, die in prächtigen Steigerungen, vollen fortes, kräftigen Accenten und wohligem Schwelgen in klanglicher Schönheit kulminiert. Wohl ist hier keine überströmende Leidenschaftlichkeit zu finden, aber das überwältigende Beethovensche Kraftgefühl, wie es sich in jeder echten Tat seines künstlerischen Lebens zeigt, das energische Pathos seiner Tonsprache, es hat auch hier seinen Ausdruck gefunden. Freilich erscheint es hier als ein ganz anderes, als etwa in der Pathétique oder in der fmoll-Sonate; es fügt sich aber hier wie dort zwanglos in die Kette der gedanklichen Entwicklung ein, die in jeder Sonate von einem anderen Ausgangspunkte beginnt.

Sehen wir im einzelnen zu.

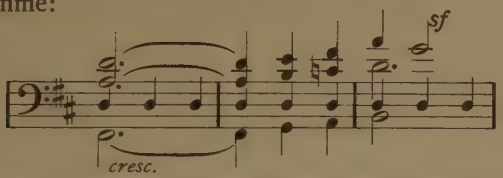
Der Hauptgedanke findet sich in den ersten 10 Takten. Deren Eingang:



ist merkwürdig genug und mag manchem ehrsamen Kritiker der Zeit nicht wenig Bedenken erregt haben: die Sonate soll »aus dem Ddur« gehen, und ihr Anfang zeigt eine bestimmt nach G dur weisende Harmonie! Als ob es sich etwa um einen Nachsatz handele, dessen Vordersatz fehlt. Beethoven hat, wie

übrigens zuweilen auch andere vor ihm, mancherlei ähnliches an harmonischen Keckheiten geschrieben. Die C dur-Sinfonie — wie wenig fällt uns Heutigen derartiges auf! — zeigt als eröffnenden Akkord eine zu F dur gehörige Dominantharmonie, das Finale der As dur-Sonate beginnt mit einer auf b moll zielenden Harmonie (hier liegt der Fall allerdings besonders), das Des dur-Allegretto in opus 27 No. 2 beginnt in As dur.

Der Hauptgedanke wird gleich nach seiner Beendigung in höherer Lage und mit in den ersten Takten umgekehrten Mittelstimmen wiederholt. In der nächsten, das Thema frei weiterspinnenden Taktgruppe erscheinen die gehaltenen Töne in der Mittelstimme:

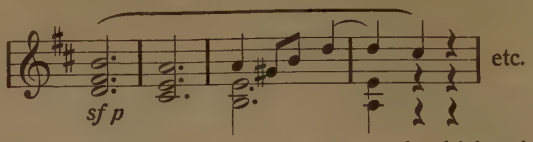


etc.;

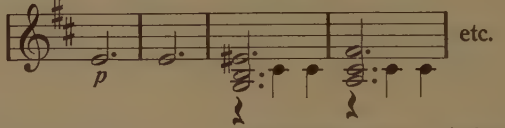
die Hinweisung auf die Tonart der Unter-Dominante bleibt dieselbe. Dann aber verrät sich hier in den mehr und mehr gesteigerten aufsteigenden Linien und den eingestreuten zufälligen Accenten erhöhtes aktives Leben gegenüber dem mehr und mehr kontemplativen Inhalte des Beginnes.[1]) Gleichzeitig wird auch der harmonische Reichtum gröfser. Auch dieser zweite Abschnitt wird wie der erste in höherer Lage wiederholt. Beethoven gibt hier die Vierstimmigkeit auf und verdoppelt, ihren Eindruck zu verstärken, die Töne der führenden Melodie. Aufserdem aber führt er die Wiederholung nicht streng parallel zur ersten Fassung, sondern erweitert ihren Schlufs durch einen dem vorangegangenen Tonmateriale entnommenen Anhang.

Mit dem Einsatze:

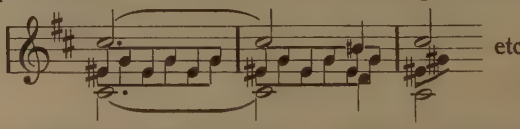
[1]) Hier beginnt also schon die »Entwicklung« des thematischen Gedankens. Ich fasse deshalb als »Thema« nur die ersten 10 Takte auf und nicht den ganzen ersten, 39 Takte umfassenden Abschnitt, was im rein syntaktischen Sinne möglich wäre.



beginnt die entschiedene Ausweichung aus der bisher herrschend gewesenen Tonart und die Hinwendung zur Dominante. Aber Beethoven nimmt sich Zeit, sie und das zweite Thema zu erreichen. Zunächst wiederholt er den viertaktigen Abschnitt in der Oberquinte und figuriert sodann abwechselnd die beiden Oberstimmen des ganzen Abschnittes, so dafs hübsch geschlungene, sich nachahmende Linien entstehen. Auch jetzt tritt wieder die Versetzung nach der Höhe ein; die zweite Hälfte des Abschnittes dient aber dazu, einen Anhang zu bilden, der, in einen längeren Gang auslaufend, den neuen Gedanken einführt:

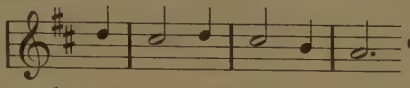


Auf das leicht bewegte der voraufgegangenen Achtelfiguration folgt also hier wieder ein ruhiger, erst beim zweiten Auftreten mit crescendo bezeichneter Satz. Die Episode erreicht zuerst A dur, um bei ihrer Wiederholung nach Cis dur geleitet zu werden. Hier wird der Satz abermals vierstimmig und erfährt eine Rückleitung nach A dur. Die beiden Mittelstimmen treten in harmonischer Figuration auf, über und unter ihnen bewegen sich in rhythmisch korrespondierenden Werten die Aufsenstimmen. Wie das anfangs leise auf und ab wogt, ohne dafs mehr als die Andeutung der kommenden Melodie gegeben würde, wie dann in plötzlichem Wechsel der Harmonie geheimnisvoll dies:

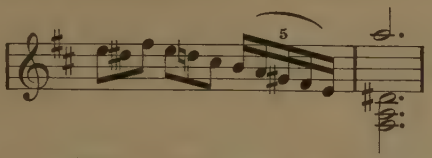


erklingt, wie ferner, abermals nach 6 Takten, der Ton eis durch e ersetzt und damit die Dominantharmonie der neuen Tonart

erreicht wird, das ist alles von unendlich feinem klanglichen Reiz und voll von Schönheit. Es ist eine unübertreffliche Schilderung des wohligen, sonnigen Grundes, auf dem nun die zweite Melodie erblüht:



eine breitströmende, durch klangvolle Harmonien gestützte warmblütige Kantilene, die, rhythmisch gleichmäfsig gehalten, nach der Tonika von A dur ausmündet, und, ehe sie zum zweiten Male auftritt, ein Einschiebsel von 5 Takten erhält:



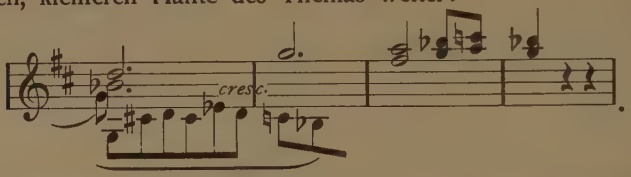
Beim zweiten Erscheinen wird dann das Seitenthema in seinem Abschlusse durch Fortführung der Figur nach oben hin erweitert; ebenso sind die eben erwähnten eingeschobenen Takte hier auf 10 vermehrt worden. Jetzt erst erfolgt ein kadenzierender Abschlufs.

Der den ersten Teil des Satzes beendende Schlufs bringt eine neue Melodie; neu, obwohl die Bindung, aus der sie hervorquillt, schon angedeutet war. Mit den einfachsten Mitteln hat Beethoven prächtige Steigerungen in den Satz hineingebracht; die beiden Stimmungen, von denen eingangs die Rede war, lösen sich in naturgemäfser Folge ab, im Seitensatze ist in den krausen Figuren des Einschiebsels — man beachte, wie Beethoven hier immer wieder auf dem hohen a den Lauf beginnen läfst — ein humoristischer Zug in das ganze reiche Tongewebe gekommen. Und der Schlufssatz zieht mit seiner behaglich-breiten Bestimmtheit:

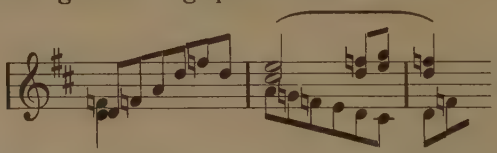
gewissermafsen die Summe aus dem vorhergegangenen. Welch

unendlicher Reichtum bei aller der Einfachheit, welch herrlich blühendes melodisches und rhythmisches Leben!

Der Durchführungsteil wird derart begonnen, dafs Beethoven nach der Wiederholung des ersten Teiles den Satz durch die Harmonie des Anfanges nach G dur leitet, die Tonika g als Dominant von C dur umdeutet und nun den führenden Gedanken in dieser Tonart einsetzen läfst. Das Thema wird sodann ähnlich wie früher figuriert nach c moll versetzt, aber nach g moll geleitet. Mit der Festsetzung dieser Tonart endet der Orgelpunkt, und Beethoven operiert nun zunächst mit der zweiten, kleineren Hälfte des Themas weiter:

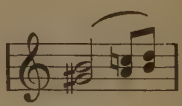


Der Abschnitt erscheint nacheinander in g- und d moll; die Lage der Stimmen wird darauf umgekehrt. Nach dem Abschlusse in d moll benutzt Beethoven nur die zweite Hälfte des Motivs weiter; es ist dies das uns schon oft begegnete Mittel der Ausdruckssteigerung, das hier ganz allmählich zum Kulminationspunkte, dem grofsen Orgelpunkte auf fis führt:



die Stelle wird gleich darauf nach a moll transponiert. Sie wird von einer abermaligen Teilung des Motivs abgelöst, denn nach diesem:

erscheint in:



nur noch der vorletzte Takt des Hauptgedankens, der nun auch

weiterhin in der Durchführung ein gut Stück herrscht. Mit dem angemerkten Takte beginnt ein breites crescendo, und es treten kräftige sforzato-Schläge auf, die nach 12 Takten (vom Beginne des crescendo an) auch auf den zweiten Vierteln der oberen Stimmen erscheinen, wobei diese das abermals gekürzte Motiv:

bringen. Das Spiel setzt sich eine Zeit- etc. lang piano und normal accentuiert fort, und mehr und mehr kommt die Bewegung zur Ruhe. Zuletzt herrscht nur noch der leuchtende Fis dur-Akkord in majestätischer Ruhe. Die Rückkehr nach dem Eingang machte die Einschiebung einiger Takte notwendig. Sie sind dem Schlufssatze des ersten Teiles entnommen, der nacheinander in H dur, h moll und, mit der zweiten Hälfte des Motives, auf der Dominante von D dur einsetzt.

Wir müssen noch einen Augenblick bei der Durchführung stehen bleiben. Die Sonate wird zuweilen »die pastorale« genannt.[1]) Die Tonart braucht uns nicht zu hindern, das zu tun, auch wenn wir uns der Tonart F dur als der der Pastoral-Sinfonie erinnern: No. 10 der Partitur der Prometheus-Musik enthält ein Pastorale in C dur, und, wie die Skizzenbücher ausweisen, hat Beethoven selbst ein Pastoral in D dur zu schreiben beabsichtigt.[2]) Die Tonart allein tut es nicht; das freundlich-helle D dur ist pastoraler Stimmung durchaus zugänglich. Dafs der allgemeine Charakter des Werkes die Bezeichnung rechtfertigt, ist ohne weiteres zuzugeben, wenngleich sie völlig unnötig ist. Nur darf man bei der Wahl dieses Epithetons nicht an pastorale, idyllische Szenen und Dichtungen denken, wie sie

---

[1]) Nicht von Beethoven selbst; doch aus den Skizzen des Jahres 1815 geht hervor, dafs er eine »Pastoral-Sonate« schreiben wollte. Vgl. Beethoven and his hine symphonies by G. Grove. 2nd ed. London 1896. pag. 183 Anm.

[2]) Vgl. Kalischer, die Beethoven Autographe. Jahrg. 1896 der Monatshefte für Musikgeschichte, S. 6.

in Beethovens Frühzeit beliebt waren. Beethoven hatte nichts vom Wesen Salomon Gessners an sich. Wollte jemand in unserer Sonate irgendwelche Ähnlichkeit mit den feinen und zierlichen Schöpfungen des liebenswürdigen Schweizer Künstlers finden wollen, so müfste man ihn auf die Durchführungspartie der Sonate hinweisen. Gewifs ist hier kein stürmischer Trotz, keine dräuende Gewalt der Tonsprache zu finden, aber kerngesunde Kraft, wie sie kein einziger der Idyllendichter (vom Maler Müller vielleicht abgesehen) besafs. Wir haben verfolgt, wie Beethoven diese Kraftäufserung nach und nach vorbereitete, wie er durch inneren Zwang allmählich zu ihr gelangte. Und das ist, wie wir wissen, ebenso charakteristisch für ihn, wie das spätere beharrliche Festhalten an dem einen Akkord, den er zuweilen umkreist, den er aber nicht aus dem Auge verliert und zu dem er immer wieder zurückkehrt. Das Bewufstsein seiner Kraft ist ihm eben auch in der harmlos-heitern Welt idyllischen Genügens nicht abhanden gekommen. Demnach sind Reineckes oben angeführte Äufserungen abzuweisen: die Wiedergabe des in Rede stehenden Abschnittes des Werkes bedarf durchaus scharfer dynamischer Kontraste, wie das ja übrigens schon zur Genüge aus Beethovens eigenen Angaben hervorgeht.

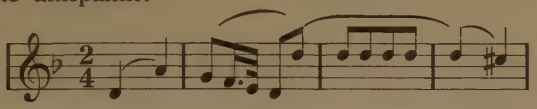
Der dritte Teil des Satzes bringt zunächst eine Kürzung und unwesentliche Änderung des Einganges der Sonate. Alles andere entwickelt sich der ersten Fassung entsprechend. Die grofse Länge des Überleitungssatzes und des durch das zweite Thema beherrschten Abschnittes macht die nochmalige Rückkehr in den Hauptgedanken nötig, und so fügt Beethoven dem Schlufssatze diesen an und entwickelt aus seinem letzten Motive einen schönen und charakteristischen Anhang. (Takt 15 ff. vor dem Schlusse.)

II. Satz.

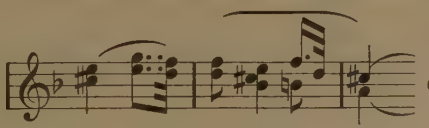
Von dem zweiten Satze, einem Andante in d moll, hat Czerny erzählt, Beethoven habe ihn mit Vorliebe gespielt. Wir

hörten schon, dafs nicht alle Werke aus des Meisters Frühzeit als Komponist dauernd in Gunst bei ihm blieben. So die cis-moll-Sonate, das Septett op. 20, so, in mancher Beziehung begreiflich, die allerdings erst zwischen 1806 und 7 geschriebenen 32 Variationen in c moll. Frau Cibbini[1]) gegenüber hat Beethoven betont, er würde gerne manches Werk seiner Hand vernichten, wenn er könnte. Es hängt das offenbar damit zusammen, dafs Beethoven, wie kein anderer Meister seiner Kunst vor ihm, mit jedem neuen grofsen Werke einen Schritt vorwärts machte; er hat das selbst im Jahre 1800 in dem bekannten Briefe an Mathisson ausgesprochen, mit dem er dem Dichter seine Komposition der »Adelaide« überschickte.

Das Andante eröffnet ein schönes, gesangvolles Thema, das 22 Takte umspannt:



Sein erster, viertaktiger Abschnitt moduliert nach der Dur-Dominante, der zweite, von F dur ausgehend, nach a moll; daran schliefst sich ein neuer Abschnitt von 8 Takten in A dur:



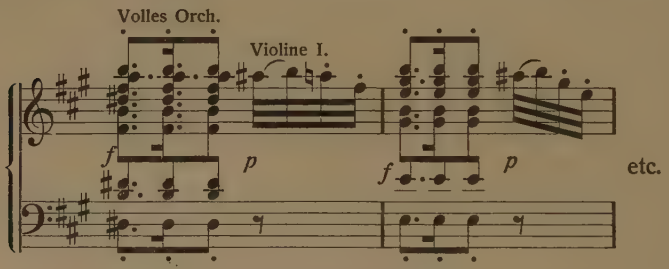
und die Rückkehr des ersten, nunmehr im Haupttone abschliefsenden Absatzes. Der Charakter des Stückes ist durchaus nicht weichlich und sentimental, im Gegenteil ernst und bestimmt voranschreitend. Beethoven hat für das staccato im Basse nicht den Punkt, sondern das Zeichen ▾ vorgeschrieben, was die Ausgaben nicht aufweisen. Dem hat also die Ausführung Rechnung zu tragen; auch mufs jede Verschleppung des Tempos vermieden werden, höchstens dafs die das crescendo-Zeichen tragenden

[1]) Grove a. a. O. S. 43.

Takte mit den mehrfach wiederkehrenden Tönen gleicher Höhe (Takt 3 u. s. w.) eine ganz geringe Ritardierung vertragen.

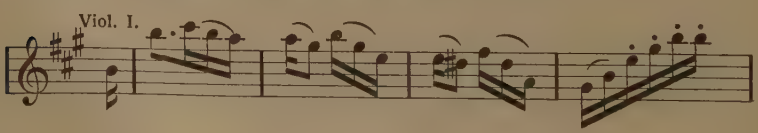
In munterer Laune setzt der Mittelsatz in D dur ein:

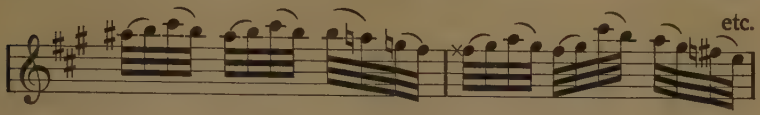
eine kurze Episode von 2 achttaktigen Halbsätzen, auf die Beethoven am Schlusse des ganzen Satzes flüchtig zurückgreift. Das leitende Motiv ruft eine Stelle aus dem Larghetto der 1802 vollendeten 2. Sinfonie in die Erinnerung, wo auch derartige Kontraste, akkordische Schläge neben einer einstimmigen Figur erscheinen:



Im übrigen erklärt sich der Zwischensatz von selbst; es sei daran erinnert, dafs Beethoven keinerlei Beschleunigung des Tempos vorgeschrieben hat.

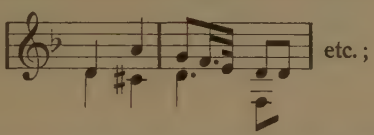
Der Hauptsatz kehrt dann in der anfänglichen Form zurück; im 8. Takte wird die Tonika d erreicht, im folgenden aber die Oberstimme in melodische Figuration aufgelöst, so zwar, dafs in den Takten 2—4 eine »singende« Mittelstimme entsteht, wie wir sie schon in der letzten Variation des opus 26 bemerkten. Auch hier bietet das oben angezogene Larghetto der 2. Sinfonie analoge Stellen; es heifst dort z. B.:





Ebenso wird späterhin der zweite Abschnitt des Hauptsatzes zum gröfseren Teil figuriert; eine breite crescendo-Linie führt sodann in den figurierten Eingang. Dies crescendo ist bezeichnend für das nachkommende: offenbar sollen die späteren schweren Accente vorbereitet werden. Es mufs noch besonders auf die Rolle hingewiesen werden, welche die Dominante a in diesem Abschnitte spielt: sie ist hier in Wahrheit der Angelpunkt, um den sich die ganze Figuration dreht. In der ersten, nicht figurierten Fassung des Satzes trat das nicht in gleicher Weise deutlich hervor.

Den Beschlufs des Satzes macht eine schöne Koda:



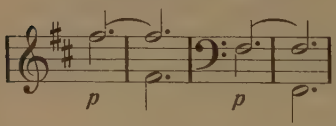
dem Hauptmotive werden hier an Stelle der ersten lebhaften Begleitung Akkorde als Begleitung beigegeben. Wir haben ähnliches schon früher angetroffen; einen analogen Fall bietet der Schlufs des 3. Satzes der pathetischen Sonate: dort wie hier wird das Hauptmotiv in den gröfst-möglichen Gegensatz zu kontrastierenden Figuren gebracht. Man sieht, dafs zu Beginn der Koda unseres Sonatensatzes die ursprüngliche melodische Fassung des Motives durch seine Hinaufführung bis e leicht geändert ist. Beethoven wiederholt dann die zweite Hälfte des Abschnittes mit geänderter harmonischer Basis, um die Dominante zu erreichen, über der nun in dreimaliger Folge das etwas abgeänderte Hauptmotiv des Mittelsatzes erscheint. Er leitet zum Schlusse des ganzen Satzes, in dem nun — ein wunderbar ergreifender Gedanke! — die Oberstimme über dem in der Tiefe ruhenden Basse sehnsuchtschwer zur Höhe empor strebt. Es ist keine

»Verzierung« in dem ganzen Satze aufser dem einen Doppelschlage des vorletzten Taktes, und der erschliefst eine Welt voll Schönheit. Gelegentlich hat Beethoven ähnliches geschrieben; ein charakteristisches Beispiel bietet das letzte Klavier-Solo des prächtigen ersten Satzes des Trios opus 11.

III. Satz.

Wer sich an die Scherzi der grofsen Cdur-Sonate aus Beethovens opus 2, aus der ersten Sinfonie u. a. a. erinnert, wird vielleicht geneigt sein, das Scherzo unserer Sonate für allzu harmlos zu erklären. Dort ist in der Tat ein viel gröfserer Aufwand an harmonischen Machtmitteln, ein bedeutenderer Reichtum an rhythmischen Gegensätzen im einzelnen zu bemerken. Aber ist darum wirklich dies Scherzo minder hoch als jene zu stellen? Mit nichten. Man soll eben nicht die einzelnen Teile einer Sonate mit denen einer beliebigen anderen vergleichen, man soll vielmehr die Bedeutung eines einzelnen Sonatensatzes aus dem Organismus des ganzen Werkes zu erfassen suchen. Nur der Zusammenhang ist mafsgebend, nicht die einzelne Erscheinung. Und da ist zu sagen: ein passenderes Gebilde hätte hier nicht stehen können; jede Überladung würde den Zusammenhang unbarmherzig zerstört haben.

Im wesentlichen basiert der Satz auf zwei Motiven, dem der absteigenden Oktaven:



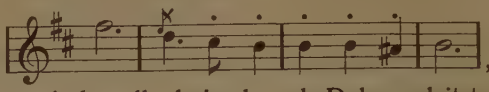
und dem anderen:

In dem ersten, 4 × 8 Takte langen und auf der Dominant endenden Abschnitte dominieren beide durchaus. Die absolute Symmetrie der 4 Sätze wird durch die dynamischen Kontraste bei der Wiederholung des ersten durch den dritten, des zweiten durch den vierten Abschnitt und die Hinzufügung der Unterterz

resp. Untersext zu den Oktaven nicht störend empfunden. Man sieht, wie wenig die Gegensätze, welche das Beethovensche Scherzo beherrschen, hier in direkte Nachbarschaft treten. Und wenig tut Beethoven auch nur im zweiten Absatze hinzu, wenig, aber genügend, um das reizvolle Bild ungemein zu beleben. Aus den Oktavgängen entwickelt sich eine neue Baſslinie, welche dreimal auf immer höherer Stufe erscheint, während die sich anschlieſsende vierte Linie: h-c-cis-cis in die Dominantharmonie zurückführt. Als Harmoniefüllungen dienen leichte Akkordschläge auf den 2. und 3. Taktteilen. Der Gegensatz zwischen den kurzen Begleitnoten und dem Beharren der Oberstimme auf einem Tone (während der einzelnen Abschnitte) einerseits und den weiten Baſslinien andrerseits liegt auf der Hand. Wir haben in diesem kleinen Scherzo selbstverständlich die Sonatenform in knappster Andeutung vor uns, so daſs also die beiden Hauptmotive den beiden Themen entsprechen. Der zweite Teil ist die Durchführung; sie beruht auf dem Hauptmotive und ist auch ihrerseits streng symmetrisch gegliedert.

Der dritte Teil des Hauptsatzes geht sogleich von dem durch die Unterterz begleiteten Hauptmotive aus und erzielt eine rein dynamische Steigerung durch die mit fortissimo bezeichneten Ergänzungen des Motives zu Folgen von Sextakkorden. Man bemerke, daſs es sich in den Takten 14 ff. vor dem Schlusse um die Wiederholung der ersten Taktgruppe handelt; aber Beethoven hat hier andere Harmonien zu Grunde gelegt. Ein aus dem zweiten Motiv erwachsender Anhang beschlieſst das ganze. Er umfaſst, auf dem einen Motiv ruhend, 4 Takte, denen sich noch zwei weitere, deren erster einen einzigen Schlag bringt, beigesellen. Das Ohr ist jetzt durchaus an die konsequent beibehaltene Symmetrie der Satzglieder gewöhnt worden; so empfindet es in diesen abschlieſsenden Oktaven der (überschüssigen) Schluſstakte die Durchbrechung der symmetrischen Gliederung mit Überraschung. Eine prächtige humoristische Pointe!

Auch im Trio ist die strengste Gliederung beibehalten. Es beruht auf einem einzigen Motive:



das dreimal nach h moll, dreimal nach D dur geleitet wird; ohne sich aus dem Kreise der beiden Paralleltonarten zu entfernen, hat Beethoven es bei jedem Erscheinen in anderer Weise harmonisiert.

IV. Satz.

Die erste Veranlassung, der Sonate den Namen der pastoralen zu geben, ist wohl durch das Finale gegeben worden, dessen Thema die Erinnerung an »Hirtenmusik« weckte.[1]) Einer der ersten, die das Wort mit dem Rondo in Verbindung brachten, war Czerny. Reinecke spricht von fernem Glockenklang und Waldesrauschen, an das ihn der Satz gemahne, von Dingen also, die sich mit jener Bezeichnung wohl vertragen. Andere Schriftsteller sind von derselben oder einer ähnlichen Vorstellung ausgegangen. Und in der Tat läfst sich der Gedanke einer pastoralen Musik hier nicht abweisen. Substituiert man keine bestimmten Bilder,[2]) so mag man gar wohl an die musikalische Umbildung gewisser ländlicher Szenen, die Beethoven in Hetzendorf erlebte,

[1]) Vgl. Grove a. a. O. S. 183 Anm. The »Sonata Pastorale« . . »was so called by a publisher, probably because the theme of the last movement recalls the 6—8 sequences which were formerly supposed to represent the music of shepherds.«

[2]) Wie das in wahrhaft klassisch-naiver Weise einmal die Mitglieder des Düsseldorfer »Malkastens« mit der Pastoral-Sinfonie taten, die sie durch — pantomimische Darstellungen »belebten«! O. Jahn hat in einem ausgezeichneten Aufsatze auf das widersinnige derartiger, auch heute wohl noch in verborgenen Aufführungen blühender Zusammenschweifsungen absolut nicht zusammengehörender künstlerischer Produkte aufmerksam gemacht. Vgl. Gesammelte Aufsätze über Musik von O. Jahn. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1867. S. 260 ff.

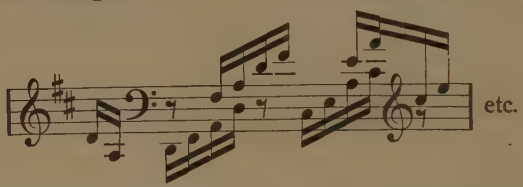
denken, an Szenen also, die seine musikalische Fantasie befruchteten. Grove[1]) meint, es gebe aufser der 6. Sinfonie kein grofses Werk Beethovens, das in einem bestimmt erkennbaren Zusammenhange mit der Natur stehe, und er fügt bei, dafs dieser Umstand bei Beethovens grofser Liebe zur Natur merkwürdig genug sei. Dem gegenüber ist darauf aufmerksam zu machen, dafs Beethoven diesen Zusammenhang selbst eben nur ein einziges Mal direkt betont hat, dafs aber dieser Einfluſs des Landlebens und der Freude an der Natur, der sich ja in Einzelheiten der Instrumentalkompositionen nicht überall zwingend wird nachweisen lassen, sich in den Vokalwerken an mancher Stelle leicht genug erkennen läſst. Wie man aber auch über den Beinamen der pastoralen Sonate denken möge, das Wort hat unter allen Umständen nur bis zu einem gewissen Grade Geltung. Lenz hat einmal gemeint, Beethoven habe in dieser Sonate die Geliebte in ländliche Umgebung versetzt. Davon kann natürlich gar keine Rede sein: im Mittelpunkt des Werkes steht wiederum der Meister selbst, der in seiner Weise hier zu uns spricht. Die neue Umgebung, in der wir ihn hier kennen lernen, hat an seinem innersten Wesen nichts geändert. Das läſst auch das Finale erkennen.

Den Satz eröffnet ein Thema von unbeschreiblich lieblicher Einfachheit. Nur vier Takte füllt das Gebilde, dessen Vordersatz die von der Dominante aufsteigenden und mit der unteren Tonika verknüpften Töne des oberen Abschnittes der Skala ausmachen; er ist das führende Motiv des ganzen Satzes, von dem einzelne Partien direkt auf ihn zurückgehen. Den Nachsatz des Gedankens — die Bezeichnung paſst hier wohl nicht ganz — bildet ein sich über dem beibehaltenen Basse erhebendes zweistimmiges Tongefüge:

[1]) Grove a. a. O.

Dieser Eingang kehrt zweimal nacheinander wieder; an ihn schliefst sich ein rhythmisch neuer, aber jenem verwandter Gedanke an, der gleichfalls zweimal, und zwar zuletzt variiert erscheint. Alles das vollzieht sich in den engsten Grenzen: der Bafs bleibt stets der Tonika zugewandt, die Oberstimme strebt fortgesetzt zur Dominante empor, resp. geht von dieser aus. Aber dabei herrscht eine rege rhythmische Mannigfaltigkeit, und die Gegensätze in der Bildung der melodischen Phrasen lösen sich aufs glücklichste ab: anfangs die skalenartigen Abschnitte, dann, mit verändertem Rhythmus, die aufwärts gehenden Sprünge, zuletzt dieselben Figuren melodisch erweitert.

Die Beziehungen der sich hieran schliefsenden Stelle:

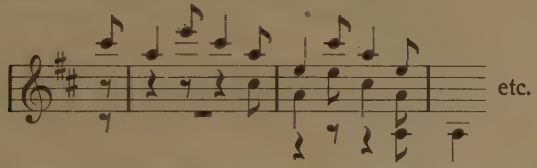


zum Hauptmotive sind leicht zu sehen, wenn man sich die Anfangstöne der Gruppen der Sechzehntel-Noten in je eine Reihe versetzt denkt: es ergeben sich dann zwei zum Halbschlusse auf a und zum Ganzschlusse in Edur führende Skalenreihen. Rhythmisch ähnlichen Kombinationen gebrochener Akkorde begegnet man bei Beethoven mehrfach. Reineckes Angabe, »ungefähr so« zu spielen:

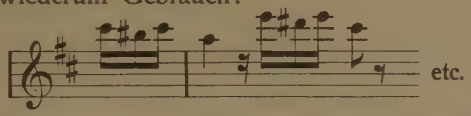
vermag ich durchaus nicht beizustimmen; Beethoven sagt nichts derartiges, und die Vorschrift belastet das leichte Gewebe viel zu

sehr. Solche Stellen bieten der Ausführung immerhin gewisse Schwierigkeiten, da die oberen Arpeggien nicht etwa als Nachahmungen der unteren erscheinen, und es mit Rücksicht auf die natürlichen Accente im Takte nötig ist, eine vollkommene Verschmelzung beider Linien in eine zu vollziehen.

Auf den bewegten zweistimmigen Zwischensatz, der sich in Gruppen von zweimal 4 Takten + 4 Takte Anhang gliedert, folgt ein ruhiger, imitatorisch gebauter Satz, der dreistimmig und in den Schlufsfällen einstimmig erscheint:



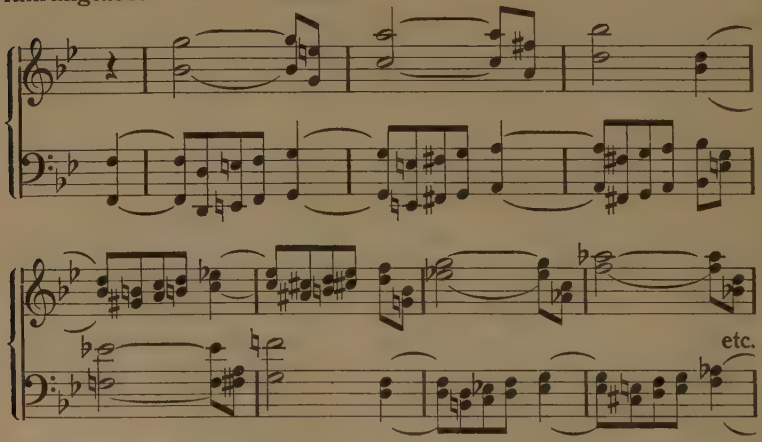
Sein Rhythmus ruft das Hauptmotiv in die Erinnerung, und bei seiner Wiederholung (Takt 5 ff. der Gruppe) macht Beethoven von der in Takt 13 etc. des Anfanges verwendeten Art melodischer Verzierung wiederum Gebrauch:



Der Anhang des Satzes leitet in einen kurzen Orgelpunkt auf a, während dessen sich die bewegten Stimmen in kräftigen Unisongängen ergehen. Der Abschnitt kommt nach Aufgabe des Orgelpunkts auf der Unterdominant g des Haupttones zur Ruhe; an Stelle einer kadenzierenden Rückleitung in den tonischen Dreiklang und das führende Thema geht Beethoven aber in höchst origineller Weise über gis nach a, dem Tone, von dem aus das Hauptmotiv beginnt: als ob dies a Tonika und nicht Dominante wäre! An derlei kleinen, oft unscheinbaren Zügen ist der Satz reich.

Nach der Wiederholung des melodisch in etwas bereicherten Hauptgedankens entwickelt sich aus dem führenden Bafsmotive ein neuer Satz:

der zu einer dreistimmigen Episode in Gdur überleitet, welche auch ihrerseits im wesentlichen aus einem Motive herauswächst und harmonisch überaus reich bedacht ist. Im Gegensatz zu dem bisher betrachteten Teile des Satzes: man fühlt, daſs sich da besondere Dinge vorbereiten. Die Episode läuft zunächst in g moll aus; hier wird der Satz vollstimmiger und in mächtigem crescendo geht es, immer unter Benutzung desselben Motivs nach d moll. Dieser g moll Abschnitt mag uns einige Takte aus dem an ernster Schönheit reichen Andante von Mozarts groſser Fdur-Sonate in die Erinnerung rufen; die Stelle findet sich im Durchführungsabschnitte des Satzes:

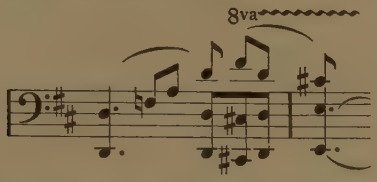


Bei Beethoven heiſst es:

Das eine ist selbstverständich nicht Vorbild für das andere ge-

wesen, es erscheint aber nötig und wichtig, sich bei derlei Stellen auch gelegentlich des Harmonikers Mozart zu erinnern.

In dem dmoll-Abschnitte:



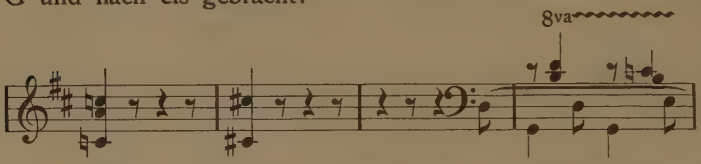
herrscht dasselbe Motiv, aber seine rhythmische Gestalt ist etwas verändert, auch ist der Satz nur zweistimmig gehalten. Der Abschnitt mündet in einen neuen Orgelpunkt auf a aus. Unisongänge nach Art der früheren treten auf. Die Berührung der kleinen Sext f (statt fis) erscheint wohl als Folge des voraufgegangenen, harmonisch so überaus vielfarbigen Bildes: eine plötzliche »Klärung« wollte Beethoven, den Fortgang absichtlich nicht erkennbar machend, vermeiden. Um so überraschender wirkt dann der triumphierende, den Orgelpunkt beendende Skalengang in der Dominanttonart des Haupttons.

Der ganze, sich an die erste Wiederholung des Themas knüpfende Abschnitt hat uns nach und nach in eine dem Anfange des Satzes fremde Welt geführt. Es ist genau so wie im ersten Allegro: auch hier kommt Beethoven durch eine mit unvergleichlicher logischer Schärfe sich entwickelnde Gedankenkette zu einem kräftigen Gefühlsausbruch. Die Welt bescheidener Selbstgenügsamkeit ist eben nicht die seine. Bettina von Arnim hat einmal Goethe gegenüber bemerkt, niemand trage so das Bewufstsein seiner Macht in sich wie Beethoven. Unwillkürlich mufs man sich hier des Wortes erinnern: das lebendige Gefühl seiner Kraft reifst ihn mit innerer Notwendigkeit aus dem Gefühlskreise idyllischen Behagens und naiven Empfindens heraus.

Wir wissen aus früheren ähnlichen Fällen: diese Entwicklung in der Durchführungsgruppe, wie wir den Abschnitt technisch wohl bezeichnen dürfen, wird sich im weiteren Verlaufe

des Satzes bemerkbar machen. Und dem ist in der Tat so. Wie sich Sonaten- und Rondoform bei Beethoven durchdringen, haben wir schon früher gesehen. Hier ist das gleiche der Fall, wie die tonalen Verhältnisse der einzelnen folgenden Abschnitte des Satzes erkennen lassen: die Arpeggien gehen wie zu Anfang von Ddur aus, münden aber in die Dominante, damit der nächste, imitierte Abschnitt im Haupttone auftreten kann. In der breiteren Entfaltung der Arpeggien an dieser Stelle zeigt sich die erste, innere Einwirkung des kräftigen Aufschwunges der Durchführung.

Der Unisongang hat den Satz nach der Unterdominant von G und nach cis gebracht:



etc.;

dem Anfange entsprechend wäre nun die Wiederholung des Hauptgedankens in vollem Umfange gewesen; Beethoven begnügt sich aber mit dem Hauptmotive des Basses, gibt ihm neue Begleitstimmen und entwickelt aus den herrschenden Motiven ein freies, in einen breiten Orgelpunkt auslaufendes Spiel. Man sieht, das erste Motiv der Oberstimmen (aus dem Anfange des Satzes) tritt ganz zurück. Humoristische Kraft ist das Kennzeichen all dieser prächtigen Bildungen, die reich sind an rhythmischer Vielgestaltigkeit. Humoristisch wirkt auch der Übergang zu dem den Satz beschliefsenden Più allegro: das allmähliche Verklingen der fortissimo begonnenen Arpeggien-Gänge, die zwischen sie gestreuten Pausen, all das ruft den Eindruck hervor, als bereite sich geheimnisvoll etwas fern ab von den berührten Stimmungen liegendes vor. Statt dessen aber setzen nun, piano beginnend und in ununterbrochener Steigerung bis zum Schlusse anwachsend und über dem Baſsmotive und dessen Erweiterung ruhend, die ausgelassen fröhlichen und kräftigen Linien der Koda ein. Hier ist das Resultat der

ganzen Entwicklung gegeben: jugendlich-freudiges, aufjauchzendes Gefühl.

Lenz, Beethovens grofse Fähigkeit, ein Thema zu entwickeln besprechend, hat die glückliche Ausdrucksformel gefunden, der charakteristische Unterschied zwischen der älteren und des Meisters Kunst bestehe darin, dafs in jener etwas zum gegebenen Thema hinzukomme, während in dieser etwas aus dem Thema werde. Das zeigt sich noch in anderer Weise als Lenz es meint. Wir haben davon schon gesprochen und das innere Gesetz von Beethovens besonderer Formgebung berührt. Beethoven ist von der Absicht, ein Rondo zu schreiben, ausgegangen, die Sonatenform aber, die allein die Möglichkeit einer Entwicklung der Gedanken über das rein musikalische hinaus bot, hat ihn unwillkürlich so stark beeinflufst, dafs er die Grenzlinien jener anderen Form, die an und für sich nur die Nebeneinanderstellung einzelner Gedanken ermöglichte, verwischte. Aber auch der rein musikalische Zusammenhang hat in keiner Weise dadurch Schaden gelitten. Es war kein Zertrümmern der überlieferten Form, nur deren durchaus berechtigte und aufs beste gelungene Erweiterung.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

ML410. B43N2 V1
a39001 002989062b
6/76